La Ilustracion Artística

Año IX — Barcelona 4 de agosto de 1890 — Núm. 449

REGALO Á LOS SEÑORES SUSCRITORES DE LA BIBLIOTECA UNIVERSAL ILUSTRADA



COQUELÍN, en el papel de Destournelles de la comedia «Mademoiselle de la Seigliére»

SUMARIO

EL ARTE DEL ACTOR, escrito por Coquelin

Hace unos seis años publiqué *El Arte y el Actor*, pequeño bosquejo, en que me propuse demostrar que el cómico ó comediante es un artista con el mismo título que el pintor y el músico, y que las preocupaciones de antiguo régimen, que todavía le persiguen, no tenían ya ni sombra de razón de ser en los tiempos democráticos en que vivimos.

¿He ganado mi pleito? No soy yo quien deba afirmarlo; pero al menos puedo decir que todas mis conclusiones no han sido rechazadas, puesto que poco después de la aparición de mi bosquejo, la preocupación que impedía condecorar á los cómicos recibía el primer golpe, al que, á Dios gracias, han seguido otros; tanto, que espero no volverá á surgir, y que de un modo definitivo el actor Moliére, en las personas de sus sucesores, ha sido declarado por la Legión de Honor *dignus intrare*.

Por lo demás, el hecho lo ha probado: yo nada pedía para mí, y esto es lo que me permite evocar este recuerdo.

He demostrado, pues, entonces, en la medida de mi humilde elocuencia, que la profesión de cómico es un arte: y desearía en estas nuevas notas estudiar este arte en sí mismo, rebuscar las condiciones, establecer las buenas prácticas, al menos las que yo estimo como tales por experiencia propia no interrumpida durante treinta años.

Enrique Mounier, en *Monsieur Prud'homme*

I

He definido el arte, en general, como una composición que reviste mucha poesía, y en la que todavía se trasluce más verdad.

Para hacer obra de arte, el pintor tiene los colores, un lienzo y sus pinceles; el escultor la tierra, el formón y el cincel; el poeta la palabra y la lira, es decir, el ritmo, el número y la rima; ya que el arte varía según el instrumento: pues bien; el instrumento del cómico es él mismo.

La *materia* de su arte, que trabaja y amolda para sacar de ella su creación, es su propia figura, su cuerpo, su vida; y de aquí resulta que el actor debe ser doble: tiene su *uno*, que es el instrumentista, y su *dos*, que es el instrumento. El *uno* concibe la creación del personaje, ó más bien (porque la concepción pertenece al autor) le *ve* tal como el autor le ha concebido: es Tartufe, Hámlet, Arnolfo, Romeo; y el *dos* realiza ese modelo.

Esta dualidad caracteriza al cómico; dualidad que existe en otros también, como mi querido Alfonso Daudet se complace en consignar en la personalidad del *narrador*, y de él he tomado las expresiones de que me sirvo. «Este también, – dice aquél, – tiene su *uno* y su *dos*: el *uno* se eleva á lo alto, impasible, y en medio de las más graves emociones observa, estudia, toma notas en previsión de futuras creaciones: el *dos* es hombre como todo el mundo, que ama ú odia, que goza ó padece.

Pero esta dualidad del escritor no es *efectiva* como la del cómico y no sale al exterior. El *uno* del autor observa al *dos*, pero no le toca. El *uno* del cómico, por el contrario, obra sobre el *dos* hasta transfigurarle, hasta evocar al personaje soñado; en una palabra, hasta que hace de sí mismo su propia obra artística.

Cuando el pintor tiene que hacer un retrato, coloca su modelo y toma con la punta del pincel todos los rasgos del parecido que su ojo ejercitado le manifiesta, los fija en el lienzo por magia de su arte, y después de esto termina su obra; pero el cómico tiene otra cosa más que hacer: entrar en el retrato; pues es preciso que este retrato hable, accione y se pasee por el cuadro, que es la escena, que proporciona al espectador la ilusión del personaje mismo.


Lesueur, en *Los Imbéciles*

Cuando un actor tiene que hacer un retrato, es decir, un papel que crear, es necesario que desde luego se penetre de las intenciones del autor, por medio de la lectura atenta y repetida de la obra, y deduciendo la importancia y verdad del personaje, le evoque y le *vea* tal como debe ser, y entonces ya tiene su modelo.

Luego, como el pintor, toma cada rasgo y le fija, no en el lienzo, sino en sí propio, adaptando á su *dos* cada elemento de su personalidad. Ve á Tartufe y su traje y se le endosa; ve su ademán y le copia; ve su rostro y le toma, y contrayendo su propio semblante, le corta, por decirlo así, y le adapta á su piel, hasta que la crítica, que está en su *uno*, se dé por satisfecha, encontrando que, decididamente, se parece á Tartufe.

Solamente entonces está hecho el retrato, puede encuadrársele, quiero decir, ponerle en escena, y el público no dirá: «¡Ah!, he aquí á Geffroy, ó ved á Bressant,» no; dirá: «¡Ah!, he aquí á Tartufe...,» ó si no, habréis trabajado mal.

En resumen: estudio íntimo y profundo del *carácter*, después evocación por el *uno*, y reproducción por el *dos* del personaje tal como resulta del carácter; he aquí la obra del actor.

Como el maestro Moliére, toma lo que necesita donde lo encuentra; es decir, que para completar el parecido puede añadir á su retrato todos los rasgos particulares que él mismo ha tomado de la naturaleza: así Harpagón está compuesto de mil avaros, arrojados y fundidos en el molde de una unidad magistral.

II

Los dos seres que coexisten en el cómico son inseparables; pero el *uno*, que es el que *ve*, debe ser el superior. El uno es el alma, el otro el cuerpo. El primero es la razón, esta razón á la que nuestros amigos los chinos llaman la *Suprema gobernadora*, y el *dos* es *al uno* lo que la rima es á la razón: una esclava que sólo debe obedecer.

Cuanto mayor es este dominio, el actor es más artista.

El ideal consistiría en que el *dos*, este pobre cuerpo, fuese una pasta sencilla, blanda é indefinidamente dúctil, que tomara, según el papel, todas las figuras; que se hiciera para Romeo un galán joven delicioso; para Ricardo III, un infernal jorobado, seductor á fuerza de talento; para Fígaro, un criado socarrón, impertinente, audaz, seguro de todo, etc., etc.

Entonces el actor sería universal, y por poco talento que tuviera, apto para todos los tipos: haría lo que quisiese... ¡Ay! Sería muy dichoso, pero la naturaleza no lo permite.

Por muy flexible que sea el cuerpo, por muy manejable que la fisonomía sea, ni el uno ni la otra se prestan á todos los caprichos del artista.

Hay actores cuya figura les impide abordar ciertos papeles, que, sin embargo, son capaces de concebir y de enseñar.

Los hay á quienes su figura clasifica y limita á ciertos empleos.

Hay otros, en fin, en los que el *dos* rebelde ó, por mejor decir, el *yo* humano, la individualidad propia, ejerce tal imperio, que nunca pueden renunciar á él, y que en lugar de ser ellos los que van al papel, revistiendo el parecido, es el papel, por el contrario, el que hacen venir á ellos forzándole á adoptar este mismo parecido.

El primer inconveniente de este sistema es que el hombre no desaparece en el papel. – Por eso el excelente Félix no crea nunca más que Félix; y así y hasta cierto punto M. Mounet-Sully *acuña* á su efigie todos sus personajes: de aquí proviene su incontestable superioridad en *Hámlet:* él mismo es un Hámlet; él mismo tiene en la vida real esas melancolías profundas, mezcladas de rudezas; esas ironías macabras, corregidas por súbitas ternuras, y esos vuelos perdidos en el ensueño... Cuanto más es Mounet en el *Hámlet*, es por consecuencia mejor; y por eso la interpretación de este papel ha sido para él el coronamiento de una carrera, en la que, además de éste, no le han faltado otros triunfos.


Bressant

Pero he aquí el reverso, y permítaseme para ser claro citar únicamente un hecho.

Mounet representaba el «Horacio» y yo aquel día era semanero. Después de la famosa escena del segundo acto, le llamé aparte.

– Mi querido Mounet, – le dije, – esto no es lección ni consejo: la concepción del papel os pertenece; vos la sostendréis ante el público, y estoy seguro



Coquelín, en el papel de *Crispín*

de que aplaudirá. Una advertencia, sin embargo. Al derramar lágrimas, como vos lo hacéis cuando recitáis el célebre verso:

Alba os ha nombrado: yo no os conozco más,

¿no pensáis en que destruís el contraste entre Horacio y Curiacio, y por consecuencia la escena toda entera, que está basada en este contraste?

– Tenéis razón, – me contestó Mounet con franqueza; – pero ¿qué queréis?; creo que Corneille no ha humanizado bastante este personaje.

Vese aquí plenamente el *yo* del cómico sustituyéndose al del papel. Nadie mejor que Mounet, poeta de por sí, comprende á los poetas; ve á maravilla lo que ha querido Corneille; pero su naturaleza, demasiado humana, se rehusa á revelarle, y encuéntrase arrastrado al representar su papel á corregir al autor en el sentido de su naturaleza.

Otra consecuencia de esta teoría es que arrastra lógicamente á descuidar el estudio *interno* de los papeles, más importante, á mi modo de ver, que el exterior y de detalle pintoresco.

No se debe hacer caso omiso de lo pintoresco, pero tampoco se debe ocupar de ello exclusivamente, y sobre todo no se debe tomar como punto de partida en la composición de un papel, tal ó cual rasgo pictórico: si ha lugar, éste surgirá de sí mismo. Todo dimana del *carácter*. Penetraos del espíritu de vuestro personaje, y naturalmente deduciréis la parte externa de éste: el alma construye al cuerpo.

Si Mefistófeles es feo es porque su alma es monstruosa. Yo he visto representarle superiormente en Viena, por Lewinski, que nos le muestra corcobado y cojo; lo cual es apropiado al personaje. Pero en el carácter de Mefisto, ¿está el no hacer un ademán que no sea pintoresco, y el colocarse en cada verso fotográficamente? ¿debe el maniquí imponerse al actor?

No, la naturaleza no es tan pintoresca, y no se la amolda tan pronto, sin degenerar en la caricatura ó en lo convencional.

Hasta desde el punto de vista de un éxito inmediato hay error, porque nada se gasta tan pronto como la impresión causada por el sencillo aspecto pintoresco. Una vez hecha vuestra presentación, el público no piensa en vos, y el efecto fracasa si no está sostenido por la dicción, por la expresión del carácter; en una palabra, por el estilo.



Federico Lemaitre, en *Robert Macaire*

Hay más todavía. Si por un rebuscamiento excesivo de caracterización exterior llegáis á producir un resabio, tened cuidado; en vez de divertir os haréis pesado, y el público, aunque haya reído primeramente, se cargará pronto, y no tardará en demostrároslo del modo más desagradable.

III

Entendámonos bien. No pretendo prohibir el tomar de la naturaleza esos rasgos particulares que revelan al hombre interior: por el contrario, esta es una de las cualidades del actor, el asir al vuelo los rasgos que son susceptibles de pasar en la escena; pero no deben tomarse más que los rasgos significativos, y es preciso adaptarlos con discreción y, por ejemplo, evitar los que son puramente individuales, eludiendo reproducir tal ó cual avaro que se conoce, pero que no conoce el público, cuando se le ha de presentar á Harpagón que es *todos los avaros*, y á quien, por consecuencia, reconoce bien.

En este arte de la caracterización justa ha habido un actor sorprendente, Lesueur: nadie ha hecho trabajar más á su *dos*, nadie ha sacado de sí mismo más personajes diversos ni de expresión más intensa. Era verdaderamente un prodigio de verdad. Pero ¡qué encarnizamiento en buscar el personaje! Tenía una especie de cámara obscura en donde se encerraba, cerrándolo todo, ventanas, tragaluces, cortinas; y allí, solo, con sus trajes, pelucas y cosméticos, ensayaba sus cabezas, delante del espejo, á la luz de lámparas. Hacíase veinte, cien aspectos, si era necesario, antes de llegar al verdadero, al que quería, y del que decía: «Este es.»

Cuando al fin, con un último trazo de pincel daba la última mano á la semejanza (empleaba dos horas en una arruga), el resultado era maravilloso. Los aficionados al teatro no olvidarán jamás su bebedor de ajenjo de los *Locos* ni su viejo hidalgo de la *Partida de los cientos*. El ha sido *El señor Poirier*, la clase media elevándose, y *Don Quijote*, la caballería andante y famélica. Cuando salía á escena, en este último papel, él, que era de mediana estatura, parecía prolongarse á toda la altura de su lanza; era el héroe de Cervantes en toda la melancolía de su interminable delgadez.

Con este talento extraordinario y con este nutrido estudio íntimo de los personajes, fuerza es decirlo, faltábale una cosa para que fuese completa la ilusión: la voz; nunca pudo disciplinar la suya, y en todos sus papeles quedaba la voz de Lesueur, muy cómica, pero de un cómico invariable. La articulación era terriblemente pesada; tenía que decir en *El sombrero de un relojero: «Monsieur, madame me désire,»* y resultaba: *«Monsiieur, madame me désieerre»*

Como la *articulación* es el *dibujo de la dicción*, una frase de Samsón, articulada como él sabía hacerlo, vale para la caracterización de un personaje lo que un retrato al lápiz de Mr. Ingres.

Cuando aquel maestro incomparable en el arte de decir se presentaba en *Mademoiselle de la Seiglière*, sólo con su modo de proferir esta corta frase *«Jazmín, ¿no ha llegado todavía la señora baronesa de Vaubert?»* aun con los ojos cerrados veíase al hombre: era el gran señor impertinente para quien Jazmín no era más que una especie, el emigrado de cabeza vacía, el egoísta al cual, por otra parte, le era igual que la señora de Vaubert hubiera venido ó no, si este retardo no producía la funesta consecuencia de retrasar la hora del almuerzo.

Coquelín, en *El Guitarrero de Cremona*

¡Y cuando hablaba de Bonaparte! – quiero decir de *monsieur Buonaparte*, porque Mlle. de La Seiglière tenía la condescendencia de hacer al emperador noble y marqués, permaneciendo, sin embargo, sordo á los avances que le hacía este pobre Buonaparte, que no había alcanzado victorias más que con la intención de bromearle. En la sencilla articulación de las sílabas había toda la necia insuficiencia del personaje y todo su intratable orgullo de raza.

Es incalculable el poder de una inflexión de voz, y todos los afectos pintorescos del mundo no alcanzan á conmover un teatro tanto como un grito que se le arroja con la debida entonación.

IV

La articulación es, pues, el estudio sobre que debe basarse el primer esfuerzo del actor. Es á la vez el abecé, y el más alto objetivo del arte. Es preciso aprenderle al principio, como los niños aprenden la *cortesía*, porque la articulación es la cortesía de los cómicos, como la exactitud es la cortesía de los reyes, é inmediatamente después se necesita cultivarla toda la vida.

Digo que es una cortesía, porque, en efecto, al dirigirse al público, convie-



Félix

ne hacerse comprender, articulando, por consecuencia, con limpieza.

Pero ¿y el natural? – se me dirá, – ¿no es necesario hablar naturalmente?

¡Ah! No me habléis del natural de los que se dispensan de articular, hablando ante el público como lo harían á la mesa, interrumpiéndose, repitiéndose, mascando las palabras como una punta de cigarro, bufoneando; en una palabra, destrozando por completo el estilo del autor.

El teatro no es un salón. No se habla á mil quinientos oyentes en una sala de espectáculo como á algunos camaradas sentados al amor de la lumbre. Si no levanta la voz el actor, no le entenderán; si no articula no será comprendido.

Sé que un cómico puede crearse una gran reputación de naturalidad afectando el tono de la conversación, no diciendo una palabra más alta que otra, dejando caer el fin de sus frases, hablando entre dientes, haciendo como que busca las palabras y repitiéndolas dos ó tres veces con pausas de minutos para luego precipitar la emisión y obtener el efecto..., y el público del montón gritará: «¡Dios mío!, qué natural es esto; parece que está en su casa; ¡qué actor!... Yo no le he entendido, ¿y vos?; pero ¡qué naturalmente está dicho eso!...» Sin embargo, no hay que fiarse. Si la obra interesa al público más que el actor, como puede suceder, y desea comprenderla, un día cualquiera que se sienta fatigado de tanta atención, el público gritará mal humorado: «¡más alto!,» y por consecuencia desaparecerá su encanto por el natural. Sobre todo si oye versos, y bajo pretexto del natural el cómico altera la cadencia de la rima, ó no marca los hemistiquios, repitiendo las palabras elevando el tono; si trata, en fin, la poesía de Moliére ó de Regnard como la prosa de Scribe... ¡Oh! Entonces la borrasca es segura!... Los actores de este género, y los hay muy notables, están condenados á las obras de actualidad, estándoles prohibido las de repertorio. No hay arte donde falta el estilo.

Y al llegar á este punto hemos de consignar que el deber del actor es respetar el texto de su papel. Cualquiera que sea el modo de decirlo, debe decir lo que ha escrito el autor, ni más ni menos. Si es inconveniente, en efecto, transformar por la mala dicción una prosa personal, de colorido y vigorosa, en pasta común insípida y sin fuerza; si esto es ya una especie de traición, ¿cuánto más lo será, cuando á esas infidelidades veladas á que se entrega el actor, presentándolas al público cobijadas por un nombre ilustre, añade rotundas fantasías sacadas de su propio cerebro?

¿Dónde estaría el repertorio si desde hace dos siglos nuestros cómicos hubiéranse permitido semejante libertad? Con ayuda de la tradición, y queriendo cada uno á su vez aprovecharse de los efectos hallados por sus antecesores, añadiendo los de su cosecha, nuestras obras maestras no serían más que una especie de mosaico, y sería preciso escarbar en el Baron, en Préville, en Fleury, en Molé, en Monvel, etc., antes de llegar á Moliére.

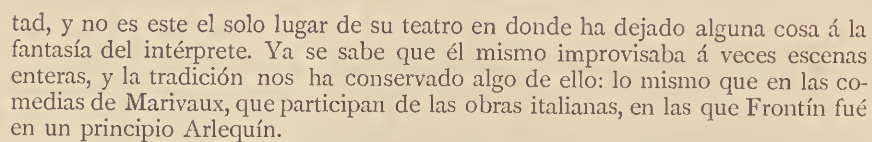


Lesueur, en *Don Quijote*

No es menos impertinente sustituirse á los autores vivientes: es una especie de plagio inexcusable aunque tenga éxito. No estoy seguro de que aun los mismos autores de comedias de magia se encanten con las *morcillas* que sus intérpretes hilvanan á sus papeles. Deben hallarlas de gusto detestable, y si el público ríe, y no distingue, encontrar estúpido al público.

Estas observaciones, me apresuro á decirlo, serían demasiado severas, aplicadas á ciertos juegos escénicos y á ciertos rasgos consagrados por la tradición, algunos de los que pueden remontarse hasta á los mismos autores. Sin embargo, según mi opinión sólo deben conservarse aquellos en que no cabe duda y que entran absolutamente en el carácter de la obra.

Por ejemplo, ¿es falta de respeto á Moliére, añadir un comentario bufo al *improntu* de las *Preciosas ridículas*? No. El ha colocado allí un *etc.*, que autoriza esta liber-



tad, y no es este el solo lugar de su teatro en donde ha dejado alguna cosa á la fantasía del intérprete. Ya se sabe que él mismo improvisaba á veces escenas enteras, y la tradición nos ha conservado algo de ello: lo mismo que en las comedias de Marivaux, que participan de las obras italianas, en las que Frontín fué en un principio Arlequín.

Por el contrario, en Beaumarchais, que siempre es tan velado, tan preciso, yo no admitiría floreos; ¡todo lo más, en la famosa discusión sobre el *et* y sobre el *ou*, esta interrogación cacofónica que está consagrada: «Y a-t-il *Et... ou... ou... où?*»

Pero tratándose de Moliére no deben tomarse esas libertades, aun menos que con Beaumarchais, en las obras maestras. La probidad del actor consiste en no pretender tener más talento que el autor.

V

Tengo miedo de que este aserto va á parecer á algunos algo rastrero. Hay cómicos que nunca son más dichosos, ni se creen mejores, que cuando sin alterar materialmente el texto, consiguen introducir en él alguna cosa distinta de la que se ha propuesto el autor.

Hace algunos años se daba la primera representación de un drama en verso, de uno de los más queridos de nuestros académicos.

La obra obtenía un éxito asombroso.

Un crítico, amigo mío, entró en el cuarto del actor de más viso en el teatro, y le felicitó calurosamente, diciéndole:

– Habéis interpretado vuestro papel de una manera admirable.

Al oir esta palabra uno en quien el crítico no había reparado, levantóse como indignado. Era un íntimo del actor y actor también.

– ¡Interpretado!, – exclamó; – decid, caballero, decid que le ha *sobrepujado!*

La palabra es toda una teoría, y puede decirse mucho en su defensa.

Puede preguntarse si ciertos actores muy grandes no están autorizados, por el derecho del genio, para desbordarse hasta cierto punto de sus papeles, incrustándoles su alma y el alma de su tiempo, y por consecuencia dar á la creación del poeta una significación que éste no podía prever, quizá más fuerte y profunda.

Se me citará á Federico sacando de un vulgar personaje de melodrama su sorprendente Roberto Macaire, y se me recordará el efecto que producía en ciertos papeles en donde no había nada y por consecuencia él lo ponía todo.

Sé esto y lo tengo en cuenta; pero aquí se trata de un cómico excepcional y de autores de tercero ó cuarto orden, y no puede deducirse de ello una regla general.

La teoría, pues, continúa, á mi entender, siendo infinitamente peligrosa, cuando sustituye al estudio profundizado y serio del carácter la fantasía más ó menos desarreglada de un cómico, y su pensamiento (que no se le pide) al pensamiento de Corneille ó de Shakspeare, que tiene el encargo de realizar á los ojos del espectador.



Samsón, en *Mlle de la Seiglière*

Ir *más allá* de Horacio, de Hermione, de Macbeth, de Lear, de Hámlet, parece extraña ambición; ¿es, por ventura, tan fácil el llegar á ellos?

El mismo M. Irving, tan familiar con Shakspeare, pasa por haberse equivocado en Macbeth. «El Macbeth que ha representado, – dicen, – (copio aquí la apreciación de un juez que fuera de esto le admira mucho) – no es el hombre violento y débil, *demasiado nutrido de leche de la dulzura humana*, para entrar de bruces en el crimen; es el malvado franco, pero cobarde; no es el honor el que le detiene, es el temor del porvenir y el peligro del crimen...»

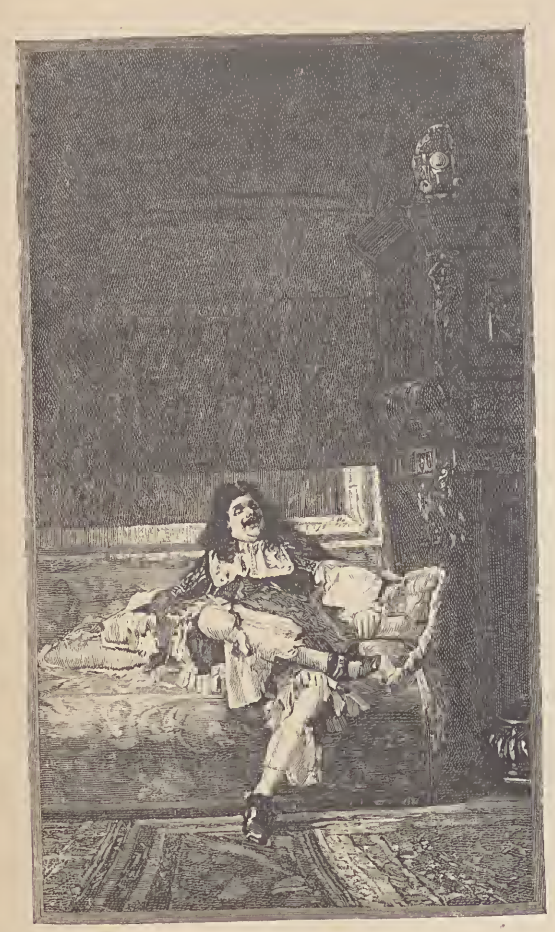
Si M. Irving puede equivocarse en la interpretación de un papel de Shakspeare, ¿quién podrá lisonjearse de llegar á lo justo? Y no basta poner de su parte todo su talento y genio, si no se consigue poner en pie la figura soñada por el poeta.

Así es como queriendo ir *más allá* de Moliére, hase inventado un Arnolfo trágico, un Alcestes revolucionario, un Tartufe bello, seductor, terrible, y otras farándulas del espíritu de nuestro tiempo.

Interpretar justamente lo que ha soñado Shakspeare, representar á Arnoldo como le representaba Moliére, no es tan fácil, lo repito, no sólo en los papeles mejor fijados, en apariencia, sino también en los que permanecen en la sombra.

Hacer pasar del libro á la escena, es decir, á la vida, personajes tan complejos, agitados de tan contrarias pasiones; almas, como las nuestras, obscuras en tantos puntos, es una tarea muy difícil y muy gloriosa.

El lector ha conseguido, con el libro en la mano, es decir, á la vista, crearse la visión de un personaje, frecuentemente muy fugitiva, y de la que la mayor parte de las veces veríase embarazado para diseñar los contornos; el fantasma que él se forja no es el mismo que el que se forja su vecino. Tercer lector, tercer fantasma. Todo flota y es diferente; pero que nuestros tres lectores vayan á un teatro, que vean al personaje en los rasgos de un actor de genio, y no le verán distinto: los fantasmas dejarán plaza á un ser viviente.



Coquelín, en las *Preciosas ridículas*

Repitámoslo: este resultado glorioso que asocia al actor con el poeta no es fácil de conseguir, aun cuando se trate de papeles de poca importancia, y á poco que uno sea modesto actor de segundo vuelo, puede no hallar el pensamiento del autor, y aun cuando le haya encontrado puede pasar por todas las penas del mundo para hacer que el público le admita, si éste en la lectura se ha acostumbrado á una idea diferente.

Recuerdo un ejemplo, que pido permiso para consignar, aunque me sea personal.

Me refiero al tiempo en que se iba á poner en escena *Fantasio*. La obra es una de las de Musset que más tardaron en ser apreciadas. Musset había muerto, y su hermano Pablo dirigía los ensayos. Me habían confiado el papel de príncipe de Mantua, y yo estaba preocupado. ¿Que era en el fondo este tipo de imbécil más bestia que el natural? M. Paul de Musset, á quien acudí, me dió el pensamiento de su hermano. M. Eduardo Thierry, entonces administrador del teatro, añadió algunas finas advertencias de poeta y de hombre que conocía la escena. Además, Davesnes, nuestro antiguo representante, consejero impecable, cuyos consejos no desdeñaban Samsón y Régnier, me dijo:

«Para este papel no había más que Potier,» y me citó veinte rasgos de este gran cómico, le imité en muchos papeles, y me le hizo ver, ó por lo menos adivinar en el de Príncipe de Mantua. Guiado de este modo, viendo además claro en mi texto, compuse mi *buen hombre*, y el día del ensayo general tuve el gusto de ver aproximárseme aquellos señores gritando ¡bravo!, con los ojos llorosos á fuerza de reir. «Es, me dijeron, éxito seguro.» Pues bien: fué un terrible fracaso, y en la prensa una *gritería* general. Unánimemente, con la sola excepción de Gautier y de Saint Víctor, fuí conminado y convencido de que no había comprendido ni una palabra del personaje.

En la segunda representación (los inteligentes son en más mayoría en las segundas aun no habiendo habido éxito), yo estaba desolado, y me dirigí contrito á M. Musset y á M. Thierry á preguntarles lo que debía hacer.

Estuvieron de acuerdo para contestarme «nada.» – Estáis en lo verdadero, – me dijo Musset, – y representáis el papel como le veía mi hermano, que quiso hacer una caricatura del romanticismo y sus mareantes tipos de tiranos; – «continuad, pues; ya vendrá el éxito.» – Vino, en efecto, el público de las representaciones siguientes; se entretuvo con mis efectos, y el príncipe de Mantua de Musset fué muy aplaudido.



Irving, en *Hámlet*

Sin embargo, quise saber á qué atenerme y fuí á ver á algunos de mis jueces, los que peor me habían juzgado. Pues bien: su oposición consistía en lo siguiente: todos, antes de entrar en el teatro, habían tenido la precaución de leer la obra, y se habían creado un tipo del personaje representado por mí, y la mayor parte habían visto un prohombre, majestuosamente idiota, descompuesto á fuerza de autoridad; en fin, feroz de tontería, pero serio, circunspecto, real: *visto y vivido*, como se diría hoy.

De aquí la desavenencia. La interpretación que me había sugerido Mr. Pablo de Musset echó por tierra la de aquellos señores, y naturalmente fuí yo el que pagué los vidrios rotos.

VI

Vuelvo á la articulación y la resumo en este axioma: no debe hablarse como se habla, es preciso *decir*.

Decid bien, con naturalidad, pero *decid*.

Porque decir, indudablemente es hablar (nunca debe ser cantar), pero es dar á las frases y palabras esenciales su valor propio; unas veces pasando sobre ellas apenas desflorándolas, otras, por el contrario, pesándolas con una inflexión de voz; esto es, distribuir los planos y los relieves, las luces y las sombras. Decir es modelar.

La frase ligada, cuando se pronuncia, cuando se la dice, toma forma y se hace cosa artística.

Esto, por otra parte, y es preciso decirlo para que no parezca que hay contradicción, esto no debe llevarse á la exageración. Es un mal actor el que dice demasiado, el que todo lo detalla con igual cuidado, que no sabe, cuando conviene, contentarse con anchas superficies, para marcar en seguida, cincelándolos, algunos rasgos importantes.

Si hay afectación en querer ser natural á toda costa, la hay también en pretender que, venga ó no á cuento, se sienta al artista.

No basta hablar; decirlo todo es demasiado decir: entre los dos extremos está la verdad.

El gran objetivo es hacerse comprender; y para esto es necesario acostumbrarse á no ir muy de prisa: la volubilidad conduce á la charlatanería.

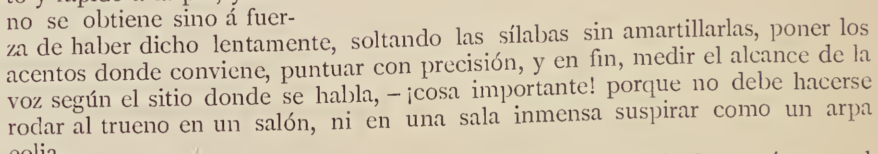
He aquí un consejo que sorprenderá por ser mío. Se dice de mí que adelanto el movimiento en vez de hacerle lento; y que no es en *andante*, sino en *presto*, *prestissimo*, como yo digo el relato de *El Aturdido*.



Mounet-Sully, en *Hernani*

Es cierto, pero no digo del mismo modo el monólogo de Fígaro, y, sin embargo, no creo fatigar la atención detallándole, como hago; como no creo desconcertar el relato de Mascarilla precipitándole, sin hacer perder ni una palabra. Y es que he practicado preciosamente el siguiente consejo: «No os apresuréis.» Se le debo á Régnier, que le expresaba poco más ó menos así: «Cuando os decís á vos mismo: – ¡Dios mío, qué lentitud; esto no acaba nunca, debe ser abrumador!; – entonces es cuando empezáis á no ir demasiado de prisa.»

Indudablemente con esto no quería decir que no se debe nunca *desembarazarse;* pero trataba de enseñar á hacerlo sin cesar de ser claro. Es preciso ser distinto y rápido á la par, y esto no se obtiene sino á fuerza de haber dicho lentamente, soltando las sílabas sin amartillarlas, poner los acentos donde conviene, puntuar con precisión, y en fin, medir el alcance de la voz según el sitio donde se habla, – ¡cosa importante! porque no debe hacerse rodar al trueno en un salón, ni en una sala inmensa suspirar como un arpa eolia.



Decir y rimar bien: esto comunica á la prosa una especie de poesía, que al fin de una relación es raro que no promueva el aplauso.

¡Movimiento!: he aquí la gran ley.

Insisto en la necesidad de hacerse comprender, pero tanto se consigue con el movimiento como con las palabras. Provost contaba riéndose que una noche, al acabar una tirada de Hipólito, seguido del público conmovido, faltóle de repente la memoria, precisamente en los dos últimos versos, siendo por lo tanto imposible detener el movimiento para oir al apuntador. Decidióse en un instante, y con una excitación magnífica, sin tomar aliento, soltó dos alejandrinos de un *volapuck* cualquiera, de los que el público naturalmente no entendió ni una palabra; pero aplaudió con furor el gesto, la actitud, el movimiento, que hicieron claro, elocuente y poderoso aquel lenguaje improvisado.

VII



Acabo de hablar de la voz, y voy á completar lo dicho. La voz no exige, menos trabajo que el exterior; porque, debe ser lo más flexible, de más colorido y lo más rico en metamorfosis del elemento *dos*. Según el papel, debe adoptarse una voz pastosa, gazmoña, insinuante, burlona, audaz, tonante, ardiente, tierna, desolada; variando desde la flauta á la trompeta. Hay la voz de los enamorados, que no es la de los notarios, como la voz de Yago no es la de Fígaro y la de Fígaro no es la de Tartufe.

Según el papel, el timbre, la clave, la escala difiere: «en la voz existe la cromática», como dice Madelon.

En suma, diseñad vuestro personaje en la articulación, dicción y sonoridad: que puedan verle los ciegos.

Que esto se ajuste á los cuidados que dais al *exterior*, con la misma minuciosidad que Lesueur, pero también con la misma probidad; es decir, preocupándoos siempre del fondo, del que el exterior no es más que la ilustración, del carácter, que aquél debe hacer visible sin deformarle.



Irving



Coquelín, en *El Jugador*

El físico, el ademán, la voz: que todo contribuya á la unidad.

Además, los papeles mas fáciles en apariencia exigen alguna vez del actor el mayor esfuerzo de metamorfosis. Ved á Thouvenin en *Dionisia:* no toma parte en la acción, habla, razona como pudiera hacerlo cualquiera advenedizo: como, prescindiendo del estilo, pudiera hacerlo yo todos los días: pues bien; en esto está el escollo. En razón á la afinidad que pudiera muy bien tener yo en la vida real con el personaje teatral, pudiera darme la tentación de representarle con las mismas actitudes y la misma voz que me son habituales, y en fin ser Mr. Coquelín, y entonces hubiera hecho traición al autor que me manda ser Thouvenín. Debo, pues, contenerme más, corregir mis defectos y modo de ser, variar mi paso, moderar la voz no dándole más que la precisa vibración para la gran tirada del final, y en una palabra, trabajar mi fisonomía para dar á Thouvenín su aspecto verdadero de antiguo trabajador, educado por sí mismo, y que al presente ocupa con discreción su lugar en el mundo, adonde lleva alguna vez, frente á las conveniencias y servidumbres sociales, una libertad de juicio y una originalidad de lenguaje que revelan su origen y al mismo tiempo su carácter.



Régnier, en *La alegría asusta*

Lo más propio para el estudio de los papeles es facilitar sus transformaciones.

Federico era maestro en este arte, como en todo. La palabra *transfiguración* ha sido aplicada por vez primera, que yo sepa, con ocasión de la espléndida interpretación dada por ese actor al Ruy-Blas. La palabra no era exagerada; porque ¿no es transfigurarse pasar de Roberto Macaire á Ruy-Blas? Aquel actor encarnó con la misma superioridad la fealdad acanallada del bandido, que la belleza trágica del lacayo enamorado de la reina.

Porque en Ruy-Blas estaba hermoso. Todo lo que había de altivo y de irregular en sus *aspectos*, se fundía y endulzaba en una sombra meláncolica y apasionada, en la que sólo se veía la máscara del genio. Este poder no es dado á todos, y no siempre se asegura ni con el trabajo más asiduo; y heme aquí que vuelvo á esta cuestión del físico que tan excepcional importancia tiene en el teatro.

VIII

Es evidente, lo he dicho muy alto, que el aspecto de un cómico, ó tal ó cual detalle de su conformación física, – de su arquitectura, – pueden relegarle exclusivamente á un género ó empleo.

Hay *galanes jóvenes* para toda la vida, como Delaunay. – Hay *dueñas* de nacimiento, como Mme. Jonassain. ¿En qué consiste? En poca cosa frecuentemente: en el ángulo de la nariz con la línea del horizonte, por ejemplo. – Pero sobre la influencia de la nariz leed á Pascal, á propósito de Cleopatra.

Una figura dada sólo conviene al drama, ó á lo más á la comedia seria.

Tal físico extravagantemente configurado no es de recibo más que en la comedia bufa.

¡Dichosos esos actores si su físico, que les contrae hasta cierto punto á una sola creación, les permite, á fuerza de talento, reunir en ella una porción de verdad general y de humanidad tan grande que constituyan un tipo! Ellos pueden dejar un duradero recuerdo y como una imagen suya. Así ha sucedido con Enrique Mounier en *Monsieur Prud'home.* No ha sido más que M. Prud'home, porque no podía ser otra cosa; pero ha hecho de M. Prud'home una figura legendaria, un tipo, la representación de una clase y de una época: él y su creación vivirán.

Sin embargo, hay que tener cuidado: el cómico de una sola creación, por muy seria que sea, es inferior al de muchas.

Sería un juicio equivocado suponer que no hay creaciones superiores verdaderamente, si no se realiza esta conformidad absoluta del actor con su papel.

Federico también ha creado un tipo tan eterno como el de M. Prud'home: el de Roberto Macaire, de que ya he hablado y del que hablaré todavía, y que le pertenece en propiedad; y esto no le ha impedido crear también el Ruy-Blas, aunque no era como hombre ni el uno ni el otro de estos dos personajes, que él casi ha reunido en el *Don César de Bazán*, de Dennery; y muy atrevido será el que afirme que fué como artista más superior en uno que en otro.



Régnier

La verdad es que ha estado sublime en el drama y maravilloso en la comedia.

Porque, en efecto, desde el momento en que un actor no presenta ningún defecto de figura, ni su rostro es antipático, ni más particularmente cómico que el de la mayoría de los hombres, aunque su fisonomía carezca de belleza, si es suficientemente móvil para plegarse á la expresión dramática, no hay ninguna razón para que no aborde los dos géneros.

Es cuestión de medida, y por supuesto, cuestión de talento.

¿Se necesita citar ejemplos? Pues abundan.

¿Y cómo no ser así? El teatro contemporáneo mezcla demasiado estrechamente los dos géneros, para no exigir á casi todos sus intérpretes el doble talento. ¡Qué admirables creaciones se deben á mi querido maestro Régnier! Hacía reir en *Gabriela* ó en *El suplicio de una mujer*, y estaba admirable en el *Balandard*, de *la Cadena*, arrancando las más irresistibles carcajadas que han resonado en el teatro.

Realmente, la belleza física no es indispensable más que en los galanes jóvenes. Para hacer delante del público declaraciones de amor, es preciso estar dotado de una figura que no provoque á risa: ser guapo ó parecerlo.

Porque hay un término medio: puede un actor no ser guapo, y sin embargo parecerlo, y de esta suerte atraerse los corazones. Estoy seguro de que mi camarada Delaunay no se ofenderá porque le diga que su nariz no tiene la pureza de la nariz griega, y sin embargo, ¿quién más guapo que él en escena? En su cara había cierto *hechizo*, un no sé qué de joven, tierno, ligero, que no vacilo en afirmarlo, ha desaparecido con él.

Hechizo, sí, esto es lo que debe tener un galán joven. Ahora bien: ¿por qué poseen este hechizo ciertas figuras muy distantes de la belleza clásica? ¿Por qué seducen, por qué se atraen el público? La explicación de este fenómeno no es cuenta mía.

Las damas jóvenes siguen la misma regla. No tienen necesidad absoluta de ser bonitas, pero sí de estar dotadas del susodicho hechizo; y aquí es ocasión de recordar la palabra gráfica de Víctor á Mme. Dorvol: «No sois hermosa, sois peor.»

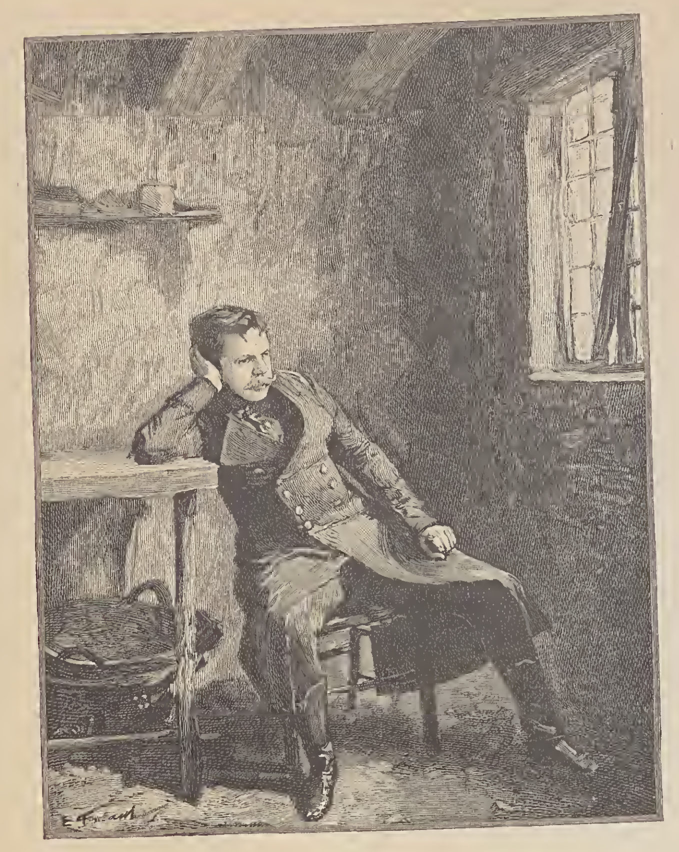
Así, pues, los galanes y damas jóvenes deben ser guapos como Laferriere, ó parecerlo como Delaunay.

Es preciso que sean de los que el público admite y quiere desde luego y para siempre, de esos que han venido al mundo amados.

Esto no quiere decir que sólo ellos pueden serlo; por el contrario, vense todos los días en nuestras obras modernas personajes de muchas menos dotes físicas alcanzar al fin el mirto y el laurel; pero *al fin*, nunca *en seguida.* Se les quiere por su talento, su valor ó su abnegación: este amor razonado tarda tiempo en llegar, y el público necesita acostumbrarse á él.

Por esto he podido yo representar *Juan Dacier*, en donde acabo por ser amado de una hija de héroes. El público

Coquelín, en *El Aturdido*



Coquelín, en *Juan Dacier*

no hubiera consentido que fuese yo tan tiernamente querido desde mi salida á escena; pero como no recibía la declaración hasta el último acto, y (aun porque iba á morir), como este amor se iba desenvolviendo en el transcurso de toda la obra, el público lo aceptaba y seguía con interés la progresión del mismo; porque mozo de carretero en el primer acto, después soldado, luego oficial, me elevaba de abnegación en abnegación, hasta merecer el supremo honor de ser amado de mi mujer, – porque la dama era mi mujer.

Algunos críticos me han reprochado amargamente el querer abordar papeles serios. Sobre esto mi conciencia de artista está tranquila: no he representado nunca más papeles que los que podía representar.

¿Se me ha visto hacer de galán joven?

Jamás.

Juan Dacier es un carácter. *El guitarrero de Cremona* podrá ser un galán joven, pero su amor no es correspondido: el pobre hombre es jorobado. *¿Y Chamillac?*, – se me preguntará. – Chamillac es un original, una especie de apóstol con bigotes, que expía un momento de locura, rehabilitando á asesinos,





y que no es amado hasta el desenlace: papel serio y de dicción, no de pasión ni arrebato. *Gringoire*, el desgraciado poeta, es un enamorado; pero la primera palabra que recoge con la primera mirada de la joven es: «No es guapo.» Estoy, pues, en situación, y si me hago querer en seguida, es porque se mezclan en ello la poesía y la compasión: es que canto, es que me transformo... á los ojos de la bella, por supuesto.

Hay actores dedicados á la prosa, y los hay líricos; yo ambiciono ser de los últimos, y mis amigos, los poetas, tienen algo de culpa: ¡me han confiado tantas veces sus versos para que los recite! Y el más culpable es el más lírico de todos, el buen maestro Banville, padre de mi Gringoire, cuyo divino *Sócrates* he tenido la alegría de hacer aplaudir, como tantas otras estrofas aladas palpitantes de esa eterna aurora que él tiene en el corazón.

IX

Una palabra aún sobre la fisonomía del actor en escena. El ojo la resume; en él están la luz, la transparencia, la vida. Allí es donde os busca el público, donde quiera descifraros; consagrad á él toda vuestra atención. – Si vuestra mirada carece de expresión, si aparece vaga ó indiferente á lo que se dice ó á lo que sucede, el público se desorienta, no sabe dónde está y se pregunta: «¡Cómo! No presta atención... mira á la sala, ¿á quién mirará? Pues á esa señora del palco segundo. – ¿Qué mira en el techo? ¡Demonio! ¿Habrá fuego?»

Y mientras el público se hace estas reflexiones, ¿qué es de la obra? Si tenéis que decir un parlamento, que vuestros ojos vean la cosa que contáis, y el público la verá reflejada en vuestros ojos; por esta razón, dicho sea entre paréntesis, un actor no puede decir una relación colocado de perfil. Que la empezáis en esta postura, mirando de frente á vuestro interlocutor, está bien; pero poco á poco os iréis volviendo hasta poneros cara á cara con el público, y entonces vuestra mirada se fija en un punto imaginario y de él no se aparta, pues allí veis lo que estáis contando. Esta mirada fija es la que mantiene al público pendiente de lo que estáis diciendo. Lo que vais á decir lo siente ya el público antes de que asomen las palabras á vuestros labios; la palabra no hace, hasta cierto punto, más que, con un segundo golpe, hundir en la atención del espectador la frase ya lanzada por la mirada.

Esta fijeza no debe ser menor cuando os toca oir. Si vuestra mirada no sigue lo que os dice vuestro interlocutor, el público no da fe á lo que vos, al parecer, escucháis tan poco, ó bien se sorprende de vuestra indiferencia.

¿Quién, por ejemplo, podría sufrir á Horacio de espaldas al público mientras le increpa Camilo? No ignoro cuanto se puede decir respecto á los *efectos de espaldas;* algunos actores, bien dotados desde el punto de vista plástico, gustan de ellos; la espalda tiene medios expresivos: encorvándose, bajándose, enderezándose y, en rigor, á veces parece que escucha; pero cuando una amante desesperada os lanza al rostro treinta versos de insultos formidables, no es vuestra espalda lo que quiere ver el público, no es en ésta en donde seguirá el movimiento creciente de la sorpresa, indignación ó cólera que llega hasta el paroxismo engendrador de la catástrofe. No conseguiréis nunca que vuestra espalda tenga tantos recursos como vuestros ojos para expresar todas esas fases; y el público que no vea más que vuestra espalda, creerá que os burláis de Corneille ó de él.

Sin embargo, en el teatro no hay nada absoluto, y se tienen mil maneras de dirigir, de medir, de extinguir, según la situación, esa fijeza del ojo que recomiendo al que escucha. El ojo debe siempre acompañar á la acción; pero puede escuchar sin parecerlo, ó parecer que no escucha ni poco ni mucho. Tenéis que representar, en *Mademoiselle de la Seiglière*, la escena en que el marqués recibe en presen-



cia del abogado Destournelles la nota que éste ha enviado. Es preciso que Destournelles aparezca como que ignora lo que es esta nota, pero es necesario al mismo tiempo que estudie en el semblante del marqués la impresión que le produce; por tanto, cada vez que el marqués baja la cabeza hacia el papel timbrado, el ojo del abogado se desliza de reojo, penetrante y maligno, para observarle: escucha ó, mejor dicho, parece leer, diciéndole – ¡Y bien! ¿Qué pensáis de eso, señor marqués? – Si por el contrario, el marqués, furioso, suspende la lectura y mira al abogado, el ojo de Destournelles mira vagamente, el párpado se pliega como pensativo y la mirada parece como que busca en el cielo una idea... una mosca que pasa; y cuanto más se irrita el marqués, más los ojos de su adversario expresan seguridad, inocencia y serenidad.

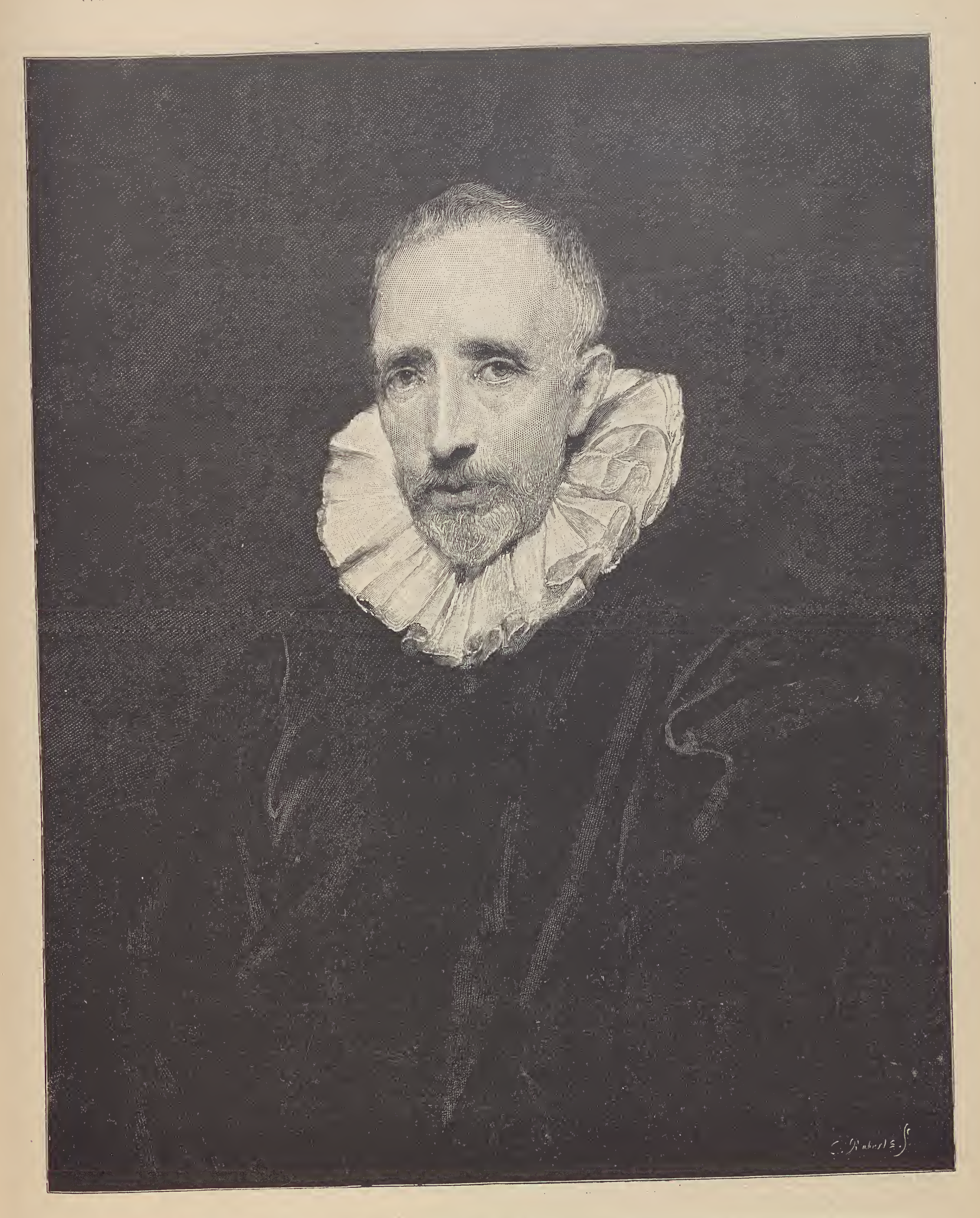
(Concluirá)



Coquelín, en *Gringoire*



PIETA, cuadro Arnaldo Bocklin



RETRATO DE GEVARTIUS, copia del famoso cuadro de Van Dyck, conceptuado como uno de los mejores de su ilustre autor

(Existente en la Galería Nacional de Londres.)

SECCION AMERICANA

MORELA

POR EDGARDO POE

El mismo, por él mismo, con él mismo, homogéneo y eterno.

Platón

El afecto que me inspiró Morela desde nuestra primera entrevista fué grande y profundo; pero singular por todo extremo, porque si bien me sentí sometido á ella de una manera exclusiva y completa, nada influyó el amor en la esclavitud de mi alma; siendo, á contar de aquel punto, amargo tormento de mi vida el haberme convencido de que nunca podría definir su carácter insólito ni regularizar su errante intensidad. Sin embargo, nos casamos; y aun cuando nunca le hablé de amor ni jamás me hizo pensar en él, ella se apartó de la sociedad, se contrajo á mí, y ¿por qué no confesarlo? me hizo feliz ¿No somos también felices cuando soñamos?

La erudición de Morela era profunda, su talento superior y el poder de su inteligencia gigantesco. A poco de tratarla eché de ver que á causa tal vez de la educación que había recibido, empleaba la mayor parte del tiempo en estudiar esas obras místicas que generalmente se reputan por selectas entre las primeras que produjo la literatura alemana. También yo hice lo propio después á efecto del influjo, tan eficaz siempre sobre la criatura humana, del hábito y del ejemplo.

Pero en todo esto, si no me engaña el testimonio de mis sentidos, mi razón no tenía casi nada que hacer; y como mis convicciones (ó no me conozco) no se fundaban de ningún modo en lo ideal, ni hubiera sido posible descubrir (á menos que esté completamente equivocado) la más leve huella del misticismo de que se hallaban impregnados aquellos libros en mis pensamientos ni en mis obras, me abandoné á la dirección de Morela, y entré imperturbable y resuelto en el laberinto de sus estudios. Y entonces, cuando abismado mi espíritu en páginas malditas, sentía inflamarse dentro de mí un espíritu maldito, se acercaba ella, y poniendo su mano marmórea sobre la mía y recogiendo de entre las cenizas de una filosofía que fué palabras extrañas y solemnes, que por efecto de su sentido singular se incrustaban en mi memoria, me hablaba horas enteras. Y deleitado con las inflexiones de su voz quedaba como quien sueña y sabe que sueña, hasta que á la larga la melodía se llenaba de terror, y una densa veladura envolvía mi alma y me agitaba convulso interiormente con sus acentos extraterrestres. Y por tal manera, el placer se tornaba en miedo y el ideal de la belleza en ideal del horror, como se ha tornado el valle de Hinnom en la Gehenna.

Inútil cosa es que diga cuál era el carácter de los problemas que surgían de los libros referidos y que dieron asunto casi único á las conversaciones habidas entre Morela y yo, porque las personas instruídas en lo que puede llamarse la moral teológica los comprenderán fácilmente, y las no letradas, nada ó muy poco entenderían de ellos en todo caso; como que el extraño panteísmo de Fichte, la Palingenesia reformada de los pitagóricos y más aún la doctrina de la *Identidad*, tal cual la presenta Shelling, constituían generalmente los puntos de discusión que más agradaban á la imaginativa de mi mujer; identidad llamada personal, que Locke, según entiendo, hace juiciosamente consistir en la permanencia del sér racional. Pues en tanto que por persona entendemos una esencia pensante dotada de razón, y en tanto que existe una conciencia compañera del pensamiento, es ella, esto es, la conciencia, la que nos hace ser á todos lo que llamamos *nosotros*, diferenciándonos así de los demás seres pensantes y dándonos nuestra identidad personal. Pero el *principium individuationis*, la noción de esta identidad *que, al morir, se pierde ó no para siempre*, fué para mí en toda ocasión problema del más profundo interés, no sólo á causa de la naturaleza de sus consecuencias, si que también por el modo singularísimo como preocupaban á Morela.

Llegó, empero, un momento en que la misteriosa naturaleza de mi mujer comenzó á serme molesta. No podía sufrir el contacto de sus pálidos dedos, ni el timbre sonoro de su palabra musical, ni el brillo de sus ojos melancólicos; mas aunque nada de esto pasó inadvertido para ella, nunca me hizo cargos por mi conducta; y como si pareciese tener conciencia de mi debilidad ó de mi locura, decía, con la sonrisa en los labios, que aquello era el destino. También parecía tener conciencia de la causa, para mí desconocida, del cambio gradual de mi afecto; pero ni me daba explicaciones, ni menos aludía de ningún modo á la naturaleza de esta causa. Mas como, sin embargo, al fin Morela era mujer, comenzó á sufrir de un mal desconocido y fué perdiendo de día en día su hermosura: dos manchas sonrosadas se fijaron inexorables en sus mejillas y se hincharon las venas azules de su frente alabastrina. Y aun cuando mi naturaleza sufría en ocasiones con esto, luego, al mirar sus ojos rebosando pensamiento, sentíase mi alma confusa y experimentaba ese vértigo que sobrecoge á quien mira un insondable y lúgubre abismo desde sus bordes.

¿Seré osado á decir que deseaba entonces con ansias vivas el momento de su muerte? Así fué, sin embargo; pero el frágil espíritu se asió á su habitáculo de barro durante muchos días, semanas y meses enojosos; y tanto y tan bien, que al cabo mis nervios torturados vencieron de mi razón, y furioso con la tardanza del desenlace, maldije como un demonio los días y las horas y los minutos acerbos, que parecían prolongarse sin cesar á medida que su noble vida iba declinando cual la luz del crepúsculo al morir el día.

Pero una noche del otoño, estando el aire dormido é inmóvil en el cielo, Morela me llamó á la cabacera de su cama. Un denso velo de bruma se extendía sobre la tierra, en tanto que las aguas parecían fosforecentes, y las copas de los árboles bañadas de una luz semejante á la que pudiera dar en medio de profunda obscuridad un arco iris.

– He aquí que ha llegado el día de los días, – dijo cuando me acerqué, – el más hermoso de todos para vivir ó morir. Día hermoso, ciertamente, para los hijos de la tierra y de la vida; pero más aún para las hijas del cielo y de la muerte!!

Bajé la frente, y ella prosiguió.

– Voy á morir; pero viviré,

– ¡Morela!

– No han venido nunca los días en que hubieras podido amarme; pero la que aborreciste viva, será tu ídolo muerta.

– ¡Morela!

– Sí, voy á morir. Pero en mí hay una prenda del afecto, ¡cuán breve y pasajero fué!, que sentiste por Morela. Y cuando mi espíritu se desprenda de la materia, el nuevo sér, hijo nuestro, vendrá á la vida del mundo. Por lo que á ti hace, tus días lo serán de amargura, de esa triste amargura que así es la más durable de las impresiones, como el ciprés el árbol de más vida entre todos; que las horas de tu felicidad pasaron; pues la dicha no se posee dos veces en una existencia, como se cogen dos veces en un año las rosas de Pæsto. Ni volverás á jugar con el tiempo el juego del hombre de Teos; y el mirto y la viña serán para ti cual si no fueran, y por dondequiera que vayas llevarás contigo tu sudario como el musulmán de la Meca.

– ¡Morela! – exclamé. – ¡Morela! ¿Cómo lo sabes?

Mas ella volvió el rostro del otro lado; un leve y rápido estremecimiento sacudió su cuerpo, expiró, y ya no entendí más su voz.

Como ella lo había previsto, al morir dió á luz, y aquella criatura no respiró sino después que la madre hubo cesado de respirar. Y la hija de Morela creció de una manera extraña en cuerpo é inteligencia, y fué retrato vivo de su madre, y yo la quise con amor más profundo é intenso del que me creía capaz de sentir por ningun sér humano.

Empero antes de que hubiera transcurrido mucho tiempo, el cielo de aquel puro afecto se nubló, y la melancolía y el horror y la tribulación se condensaron en él en formas de nubes. Ya dije que la hija de Morela creció de una manera extraña en cuerpo é inteligencia: extraño en verdad fué su desarrollo físico; pero terribles los tumultuosos pensamientos que se acumularon en mi cabeza en tanto que estudiaba el desarrollo de su ser intelectual. ¿Era posible, tampoco, que fuese de otro modo, cuando á cada momento descubría en los conceptos de la niña el poder adulto y las facultades de la mujer; cuando las lecciones de la experiencia brotaban de los labios de la infancia; cuando á todas horas veía brillar la discreción y las pasiones de la edad madura en sus ojos rasgados y meditativos? Cuando, lo repito, hirieron estas cosas mis sentidos; cuando ya no fué posible que á mi alma se obscurecieran por más tiempo, ni tampoco lícito á mis aterradas facultades rechazar tan cruel certidumbre, surgieron en mi espíritu sospechas terribles y perturbadoras, y mis pensamientos recordaron con espanto los discursos extraños y las teorías de la difunta Morela. Inspirado en estas ideas, sustraje á la curiosidad del mundo un sér á quien me obligaba el destino á rendir culto, y en el apartado retiro del hogar vigilé y atendí con ansiedad mortal á cuanto le concernía.

Y á medida que iban transcurriendo los años y que contemplaba su santo, dulce y elocuente rostro y el crecimiento y madurez de sus formas, hallaba nuevos puntos de semejanza entre la niña y su madre, entre la melancólica viva y la melancólica muerta. Y por días y por instantes iban estas sombras de semejanza condensándose y haciéndose cada vez más compactas, más definidas, más abrumadoras y más terribles. Porque si bien podía sin reparo admitir que sonriese como su madre, no ciertamente que la semejanza de su sonrisa fuese una *identidad* que me hiciera estremecer; y si podía sin reparo admitir también que fuesen sus ojos como los de Morela, no así que penetraran en los arcanos de mi alma con el extraño é intenso pensamiento que los de la misma Morela. Y en el contorno de su elevada frente, y en las sedosas ondas de su espesa cabellera, y en sus dedos blancos como el mármol, que hundía en ella *por hábito*, y en el timbre sonoro y musical de su palabra, y sobre todo ¡ah! sobre todo en las frases y conceptos de la muerta en los labios de la amada viva, nutría una idea devoradora, gusano que no quería morir.

Así pasaron dos lustros, sin que hubiera pensado en poner nombre á nuestra hija, como no fuera los infinitos de ternura que mi amor le daba, únicos también que hacía necesarios nuestra reclusión mutua y el alejamiento en que vivíamos del trato de gentes. El nombre de Morela murió con ella; nunca tampoco hablé á la hija de su madre ni me fué posible hacerlo, ni en realidad durante su corta existencia recibió ninguna impresión del mundo exterior, excepto aquellas que penetrasen como filtradas por las paredes de su retiro.

Sin embargo, con el transcurso del tiempo se ofreció á mi espíritu atribulado la ceremonia del bautismo como la bienaventurada redención de los terrores de mi destino. Pero aun en la capilla estuve vacilante para escoger nombres que darle, agolpándoseme á la memoria una muchedumbre de epítetos de sabiduría y de hermosura, sacados del archivo de los tiempos antiguos y modernos, de mi patria y de los pueblos extranjeros, y con ellos cuantos existen amables, buenos y nobles, sin que ninguno me satisficiera.

¿Quién me recordó entonces la memoria de la muerta? ¿Qué demonio tentador me indujo á suspirar un nombre cuyo recuerdo no más hacía refluir mi sangre á torrentes de las sienes al corazón? ¿Qué mal espíritu habló del fondo de los abismos de mi alma, cuando en la capilla obscura y fría del panteón de familia, adonde bajé una noche con mi hija para mejor abstraerme y decidirme, pronuncié al oído del sacerdote que nos acompañaba la palabra Morela? Y ¿qué sér, más que demonio, turbó el rostro de mi pobre hija y lo cubrió con el velo de la muerte, cuando al oir aquel sonido apenas perceptible elevó sus serenos ojos hacia el cielo, y cayendo de rodillas sobre las negras baldosas del pavimento exclamó: *¡Heme aquí!*

No dijo más; pero estas dos palabras penetraron en mis oídos como dos gotas de plomo, y fueron rugiendo hasta clavárseme en los sesos. Pasarán los días, los meses y los años, pero no el recuerdo de aquel momento. ¡Ay! Las flores y la vid son desde entonces como si no fueran para mí; en cambio, el anapelo y el ciprés me brindan con sus ramas noche y día.

Perdí la noción del tiempo y de los lugares; las estrellas de mi destino se apagaron en el cielo; la tierra quedó envuelta en densa obscuridad, y las formas humanas pasaron junto á mí como sombras de seres, y mis ojos sólo vieron clara y perfectamente siempre á una entre todas: ¡Morela!

Y cuando gemía el viento y cuando rugía el mar, así el aire como las olas murmuraban constantemente una misma palabra en mis oídos: ¡Morela!

Pero cuando hubo muerto, y que yo en mis propios brazos la llevé para enterrarla y levanté la losa que cubría el sepulcro de mi mujer para que allí quedaran juntas hija y madre, no pude menos de sonreir con amargura, viéndolo vacío y que ni aun vestigios había en él de la primera Morela!

Traducido por M. Juderías Bénder

SECCIÓN CIENTÍFICA

EL MICRÓGRAFO APLICADO AL ESTUDIO DE LAS MADERAS

Los que visitaron la Exposición de París de 1889 pudieron observar el edificio destinado á la Administración forestal francesa, pero pocos fueron los que apreciaron debidamente la notable colección de fotografías que representaban considerablemente aumentados los detalles de la estructura de los tejidos de todas las especies que componen los bosques de Francia. Es preciso, en efecto, ser muy entendido en la materia para estimar en su justo valor esas fotografías, y sólo los que conocen el número y la diversidad de las dificultades vencidas pueden comprender la importancia de los resultados obtenidos. El público que ve con qué facilidad se hace un retrato, se imagina que no cuesta más lograr la imagen de cualquier cuerpo ú objeto, la de un astro, por ejemplo, ó la de un tejido animal ó vegetal. Y, sin embargo, para llegar á ello ha sido menester que la Administración diera con un aficionado de claro talento, M. Thouroude, que ha llegado á ser un especialista notable en micrografía.

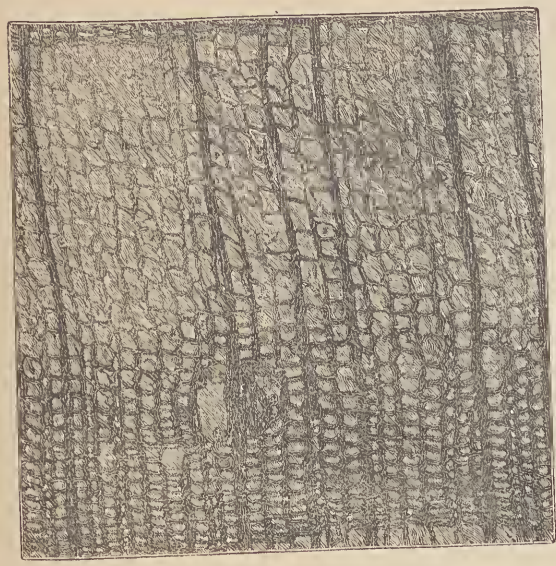


Fig. 1. – Alerce de Europa (*Larix Europæa*). – Sección transversal; aumento 60 diámetros. – Tipo de la madera de las coníferas. En el centro de la sección se ven canales resiníferos á los cuales va á parar la resina segregada por las células vecinas.

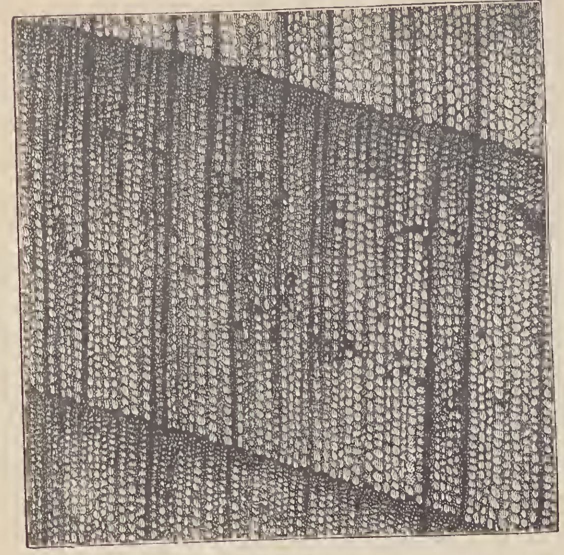


Fig. 2. – Enebro de Fenicia (*Juniperus Phœnicea*, Linn.). Sección transversal. – Otro tipo de la misma madera sin canales resiníferos. La resina está encerrada en algunas fibras que se destacan por su color negro. Aumento 60 diámetros.

Fig. 3. – Aliso blanco (*Alnus incana*, D.C). – Sección transversal. Aumento 30 diámetros.

Habíase pensado, en un principio, exponer una colección de secciones de maderas de 4 centímetros de largo por 2 de ancho y medio milímetro de espesor: de esta suerte se obtuvieron 430 secciones pertenecientes á 355 especies, que por lo delgadas hubieron de ser puestas entre dos cristales para que no se deshicieran.

Este primer trabajo, sumamente delicado, fué dirigido por M. Thil, inspector agregado de bosques y afecto especialmente á M. Sec, administrador de bosques, y exigió una preparación de diez y ocho meses.

La madera hubo de ser tratada por ciertos líquidos destinados á desembarazarla de las burbujas de aire y de las incrustaciones que habrían podido dificultar la acción de la hoja cortante sobre los fragmentos previamente serrados (1).

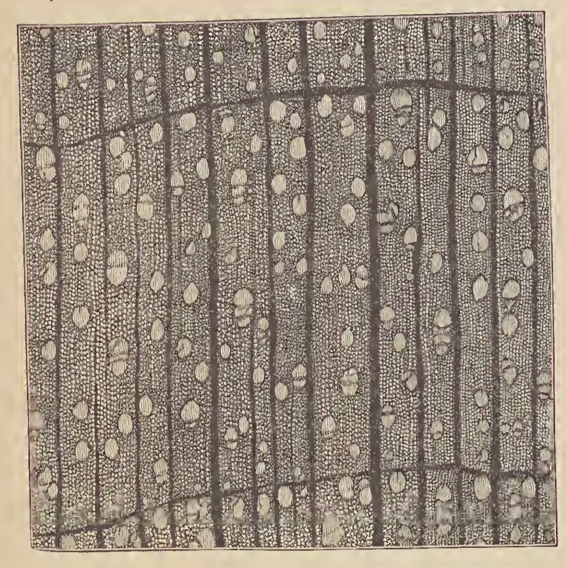


Fig. 4. – Arce de hojas de viburno (*Acer Opulifolium*, Villars). – Sección transversal. Aumento 30 diámetros.

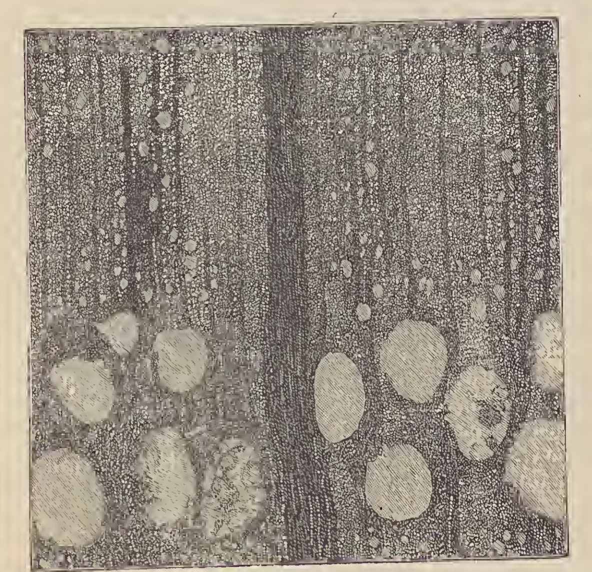


Fig. 5. – Roble (*Quercus Sessiliflora*, Smith). – Sección transversal. Aumento 30 diámetros.

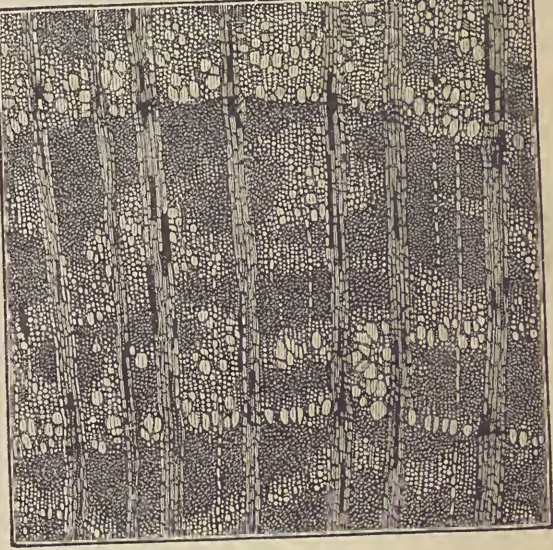


Fig. 6. – Aulaga de Europa (*Ulex europæus*, Linn.) Sección transversal. Aumento 30 diámetros.

El examen detallado de estas secciones exige el empleo de la lente y del microscopio, instrumentos cuyo manejo muchos desconocen. La lente sólo permite un examen, por decirlo así, local y la vista en conjunto; la topografía del tejido, si se nos permite la palabra, es lo único que deja en el espíritu del observador una idea clara y precisa de cada esencia de árbol. Por esta razón se ha querido obtener fotografías aumentadas de esas secciones, que han sido sacadas por M. Thouroude. Para ello ha sido ante todo preciso buscar una luz que por su intensidad y por su constancia fuese á propósito para el fin que se perseguía: la luz oxídrica es la única que reune las condiciones exigidas. La luz eléctrica (de arco voltaico), indudablemente más viva, ofrece grandes inconvenientes por sus bruscas variaciones y por la falta de uniformidad sobre toda la extensión del objeto.

El cliché se obtuvo por la proyección directa de la madera, á cual efecto la sección de ésta fué colocada en un aparato de proyección que representaba de un modo directo su imagen considerablemente aumentada sobre la placa sensible de un aparato fotográfico. La duración de la postura varió desde 18 centésimas de segundo para las secciones más claras, como la del pobo, á 1 segundo 30 centésimas para las más obscuras, como la del almendro. Esta rapidez en la operación era un requisito indispensable para el buen éxito de la misma, pues una duración de algunos segundos habría sido suficiente para hacer desaparecer algunos detalles finísimos, como las celdillas, que se distinguen de las demás partes del tejido por una ligera diferencia de opacidad. Para la operación se escogieron dos medios de aumento distintos, el más fuerte para las maderas cuyo tejido está constituído por elementos menos finos.

Fig. 7. – Sección de junco.

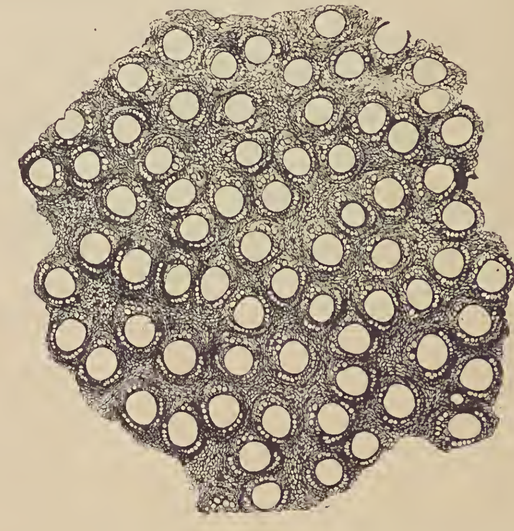


Fig. 8. – Sección de clemátide.

Omitiremos la enumeración de todas las precau-

(1) Este trabajo fué ejecutado por M. Deyrolle.

ciones tomadas para evitar los escollos de toda clase que se encuentran en la ejecución de un trabajo sumamente delicado y que exige operadores de consumada experiencia. De aquí que M. Thouroude reclamara el concurso de M. de Villecholles, profesor de conferencias de la escuela central.

Todo salió á pedir de boca, y hoy existe un álbum muy interesante tan útil á los ingenieros de montes como al botánico, al hombre práctico como al sabio: en él pueden estudiarse los caracteres propios del tejido vegetal de cada esencia de árbol: la forma, el número, el sistema de agrupación de vasos; la extensión, el espesor, la distribución de los radios medulares; las células de las fibras y la constitución íntima de esas mismas células, que han sido estudiadas hasta el extremo de encontrar en ellas puntos de delicadeza suma diseminados en número de unos veinte mil en una superficie de un milímetro cuadrado.

Nuestros grabados reproducen algunas de estas curiosas fotografías. Las figuras 1 y 2 representan el aspecto del alerce y del enebro; las 3, 4, 5 y 6 son tipos de *Angiospermos dicotiledonios.*

Los radios medulares son de igual espesor en el arce y en la aulaga y desigual en el roble y en el aliso blanco; los vasos son simples en el arce y agrupados en el aliso, y en ambas maderas están diseminados en todo el crecimiento: en el roble y en la aulaga, por el contrario, están localizados y distribuídos de modo que forman elegantes dibujos. En el roble los hay de dos dimensiones. La figura 7 reproduce una sección de clemátide con sus grandes células, y la 8, que representa el junco, es notable por las células de la médula en forma de estrellas.

Un trabajo semejante no debe permanecer guardado en las carpetas de un Ministerio ni desaparecer con la Exposición: las facultades de Ciencias y las escuelas normales deberían poseer un ejemplar, por lo menos, de ese álbum. Sería, pues, una obra útil la publicación de éste, acompañado de una monografía de las especies en él contenidas.

Félix Hement

(De *La Nature*)

***

LA EXPOSICIÓN DE LA CRÍA DE LA INFANCIA

Fig. 1. – Tipos de fajaduras tomados de la colección expuesta por el Ministerio del Interior (Francia). – N.° 1. Estatuita romana de Viterbo. – N.° 2. Estatuita del siglo décimoquinto. – N.° 3. Fajadura en los Alpes Marítimos. N.° 4. Finisterre.



Fig. 2. – Tipos de fajaduras. – N.° 5. Creuse. – N.° 6. Jura. – N.° 7. Orne. N.° 8. Bajos Pirineos.

Los niños constituyen el porvenir de la sociedad y de la patria; por esto hay que considerar la manera de criarlos como una cuestión vital de la mayor importancia que á todos debe preocupar y que los médicos é higienistas tienen el deber de estudiar á fondo.

Por desgracia no es ya únicamente un sentimiento natural tan antiguo como el mundo lo que, de muchos años á esta parte, mueve á todas las naciones á ocuparse tanto de la infancia, sino que esto se debe en gran parte á consideraciones de carácter nacional que obligan á velar sobre ella más que nunca.

La espantosa mortalidad de los recién nacidos ha acabado por conmover á todo el mundo, incluso á los hombres políticos, porque á ella va unida la despoblación más ó menos rápida, según las regiones. En Francia, sobre todo, el movimiento de la población no sigue una progresión proporcionada á la que se observa en otras naciones; por esto la Administración pública y la iniciativa particular se han preocupado de los medios conducentes á la conservación de esas existencias preciosas para la patria. Todos estos esfuerzos tendrán, á no dudarlo, excelente éxito: darlos á conocer, propagarlos, ofrecer al examen y estudio del público las lecciones que de ellos se desprenden, es una obra siempre útil.

La Exposición Universal de 1889 ha permitido realizar esta obra en gran escala: el público lo comprendió perfectamente y acudió en masa á visitar las diferentes secciones concernientes á la infancia. Había, especialmente en el Palacio de la Higiene, una exposición que obtuvo gran éxito y en la cual la multitud se apiñaba todos los días, desde la mañana hasta la noche: la de la asistencia de la infancia, organizada, bajo la dirección de M. Monod, director de la asistencia pública en el Ministerio del interior, por Mad. Landrin, inspectora general de los servicios de la infancia.

Desde entonces estas colecciones han sido depuradas y completadas, constituyendo hoy en día un conjunto notable destinado á ser un museo permanente, que formará indudablemente parte de los museos de servicios públicos que se reunirán en el Palacio de las Artes liberales.

En ese museo, Mad. Landrin, queriendo demostrar los progresos realizados por la asistencia, y deseando hacerlos resaltar mejor y dar á la materia los mayores atractivos posibles que la despojaran de su natural aridez, ha procurado trazar la historia de la cría de los niños en Francia, desde la época más remota hasta nuestros días, y ha reunido varias series de objetos de todos tiempos y de todas las provincias, agrupados de manera que al primer golpe de vista se ven los distintos sistemas usados en las regiones francesas para fajar, alimentar, acostar y hacer andar á los niños.

El más antiguo ejemplar que se ha encontrado relativo á la fajadura es una estatuita romana de tierra cocida, descubierta en Viterbo y perteneciente al Museo arqueológico de Bruselas: el niño estaba atado desde la cabeza á los pies con tiras de lienzo, lo cual le inmovilizaba por completo y por ende perjudicaba notablemente su desarrollo físico, ya que la criatura necesita, como el adulto, el movimiento y la gimnasia. Varias fotografías y vaciados de esculturas de la Edad media y una serie de muñecos de tamaño natural, fajados con exactitud escrupulosa según los sistemas antiguos y modernos de las provincias francesas, nos demuestran que el sistema romano ha subsistido durante largo tiempo casi sin variación alguna, y que en nuestros días, aun en ciertas comarcas muy adelantadas, ha persistido á pesar de todo por la razón de que si bien ofrece peligros para la salud del niño, en cambio tranquiliza á la madre y no la obliga á una atención constante. En el Jura, las tiras de lienzo son reemplazadas por un pequeño corsé de cutí, ajustado por detrás.

En la Charenta se deja el brazo derecho libre, y esto ya es un progreso: en Córcega se dejan libres los brazos y los pies, y este es realmente el ideal que ha de perseguirse, á menos de querer incurrir en las exageraciones de la moda inglesa.

Algunas madres (Turena, Ain) por temor á los golpes ponen á sus hijos sobre almohadas y les atan á ellas con tiras de tela, teniendo algunas la precaución de dejar suelto el brazo derecho. Otras (Landes) sustituyen la almohada por una piel de carnero, ó bien (Provenza) colocan al niño en una cesta plana, lo atan fuertemente y no lo sacan de allí ni aun para darle de mamar, ni más ni menos que hacen los Pieles rojas.

Nuestros grabados permiten ver la progresión realizada y los progresos obtenidos poco á poco, pero ¡con cuánta lentitud! La rutina, la costumbre, el uso, he aquí tres plagas difíciles de vencer y que á menudo matan más rápidamente que las enfermedades.

Fig. 3.—Tipos de fajaduras.—N.° 9. Turena. – N. 10. Maconnais. N°. 11. Landes. – N.° 12. Ain.



Fig. 4. – Tipos de fajaduras. – N° 13. Charente. – N.° 14. Vancluse. N.° 15. Charente inferior. – N.° 16. Córcega.

Cualesquiera que sean las mejoras higiénicas logradas, cada provincia, cada aldea conserva sus usos particulares: una cinta, un color, los más pequeños detalles atestiguan un gusto especial de la comarca.

En las gorras es en lo que mejor aparecen esos caracteres etnográficos; por esto en la Exposición no han sido olvidados esos gorritos en los cuales apenas cabe el puño y, dejando á un lado los de las ciudades, que cambian poco y son siempre un poema de encajes y de delicadas guipures, ha podido reunirse una bonita colección, en donde los hay de todas formas, colores y clases, desde los más sencillos á los más complicados, desde los más elegantes y ricos á los más pobres y extravagantes, y entre ellos esos crueles vendajes, esas horribles cintas que se usaban comúnmente hace veinte años en determinadas provincias (Tolosa, Deux-Sevres, país de Caux, etc.) para deformar la cabeza de los recién nacidos, sin preocuparse de si este acto, contrario á la naturaleza, podía producir desarreglos graves en aquellos pequeños cerebros, ofuscando ó perturbando aquellas inteligencias infantiles.

(De *La Nature*)

F. Landrin



TODA UNA JUVENTUD

POR

FRANCISCO COPÉE

Ilustraciones de Emilio Bayard-Grabado de Huyot

(CONTINUACIÓN)

V

Sin embargo, el buen hombre viejo representado en las alegorías con grandes alas y barba blanca, el *Tiempo*, había dado muchas veces vuelta á su reloj de arena; ó para hablar más sencillamente, el cartero, con gabán azul salpicado de copos de nieve de San Silvestre, habíase presentado tres ó cuatro veces en el domicilio de sus clientes para ofrecerles, mediante una propina, un calendario que contenía informes esenciales, tales como el cómputo eclesiástico y la diferencia del año gregoriano con la hégira árabe; y Amadeo Violette se había hecho poco á poco un joven.

Un joven, es decir, un ser que poseía un tesoro cuyo precio no conocía; poco más ó menos como un negro del centro de Africa que hubiera encontrado los tálones de banco de M. de Rothschild; un joven como lo hemos sido todos, ignorante de su atractivo y de su gracia, que se impacienta porque su barba rala no se transforma en espantosas cerdas de jabalí; un joven que se levanta todas las mañanas henchido de esperanza, preguntándose cándidamente lo dichoso que puede sucederle durante el día y que sueña en vez de vivir, porque es tímido y pobre.

Por entonces fué cuando Amadeo, que ya no iba al colegio Batifol y acababa como externo su curso de filosofía en el liceo de Enrique IV, conoció á uno de sus compañeros, llamado Mauricio Roger, y contrajo con él muy tierna amistad, una de esas amistades de los diez y ocho años, que son tal vez lo más dulce y sólido que hay en el mundo.

Amadeo simpatizó con Mauricio á primera vista por causa de su bonita cabeza rubia y rizada, de su aire de superioridad y de franqueza y de sus elegantes trajes que llevaba con desenvoltura de gentlemán. Dos veces cada día al salir del colegio, ambos jóvenes atravesaban el jardín del Luxemburgo, contándose sus sueños y esperanzas, deteniéndose en las calles de árboles, en donde Mauricio miraba descaradamente á las grisetas, charlando con el abandono de aquella edad, en la que se piensa alto.

En seguida se tutearon ambos.

Mauricio contó á su nuevo amigo que era hijo único de un oficial muerto en Sebastopol, que su madre no había vuelto á casarse que ella le adoraba y le daba todos los gustos, que él esperaba con impaciencia la conclusión de sus estudios para vivir libremente en el barrio latino y acabar la carrera de derecho sin apresurarse, puesto que su madre lo exigía y él no quería disgustarla; pero que esto no obstaba para ocuparse también de pintura, por lo menos como aficionado, porque tenía pasión por las artes. El hermoso y aristocrático joven hablaba de todo esto con una alegre sonrisa, que dilataba su nariz y sus labios sensuales, y Amadeo admiraba, sin el menor asomo de envidia, con el generoso estímulo de la juventud, aquella expansión de vida y confianza en el porvenir.

El á su vez se confió á Mauricio, aunque no por completo, porque no podía decir á nadie que sospechaba el vicio secreto de su padre y que él se avergonzaba y sufría todo cuanto puede sufrir la juventud Por lo menos, como honrado corazón que era, confesó sin vergüenza su modesto origen, elogió á sus humildes amigos los Gerard, habló con entusiasmo de su gran amiga Luisa y de María, que acababa de cumplir diez y seis años y se había hecho linda, muy linda.

– ¿Me llevarás á su casa, verdad?, – dijo Mauricio, que le había escuchado con su natural bondad. – Pero antes es preciso que vengas á comer conmigo uno de estos días y que te presente á mi madre; por ejemplo, el domingo próximo. ¿Quedamos en ello?

Amadeo hubiera querido rehusar porque sintió el continuo suplicio de los jóvenes pobres al recordar que su levita dominguera estaba casi tan pelada como la de los demás días, que su par de botinas núm. 1 tenían torcidos los tacones, y que el cuello y puños de la mejor de sus seis camisas estaban deshilachados á fuerza de lavaduras. Y luego... ¡Comer de convidado! ¡Qué contrariedad! ¿Qué hacer para presentarse convenientemente en un salón? Sentía de antemano frío en las espaldas. Pero Mauricio le invitaba tan cordialmente y era tan irresistible, que Amadeo aceptó.

El domingo siguiente, vestido con todo lo mejor que tenía, se encaminó á las siete menos cuarto á casa de su amigo, preocupado y mirándose las manos. ¿Qué idea le había dado de comprar aquellos guantes de piel de perro, color sangre de vaca? Ahora reparaba en que eran demasiado nuevos y chillones en comparación del resto del traje.

Amadeo subió al piso principal de una hermosa casa del arrabal de San Honorato, y llamó suavemente á la puerta de la izquierda.

Salió á abrirle una joven y linda doncella, una de esas morenitas de talle que se abarca con las manos y que tienen un conato de bigotito. Introdujo al joven en una sala adornada con lujo sencillo y sólido, en donde Mauricio, que estaba solo, calentándose de espaldas á la chimenea, con aspecto de amo de casa, recibió á su amigo con viva satisfacción.

Las miradas de Amadeo fijáronse desde luego en el retrato de un guapo coronel de artillería, con el holgado uniforme de 1845 y el cinturón cerrado por dos cabezas de león. Este jefe, en actitud de parada, estaba representado en medio del desierto, sentado bajo una palmera.

– Es mi padre, – dijo Mauricio. – ¿Verdad que yo me parezco mucho á él?

El parecido, en efecto, era notable: la misma sonrisa calurosa y alegre, los mismos cabellos rubios, casi todas las facciones de su rostro eran las mismas que las que ostentaba el retrato de su padre. Amadeo se volvió, oyendo detrás de él una voz de mujer que repitió como un eco:

– ¿No es verdad que Mauricio se le parece?

Era Mme. Roger, que acababa de entrar silenciosamente. En presencia de aquella hermosa señora, vestida de negro, de perfil romano y de tez mate, que miraba á su hijo y al retrato con profunda emoción, Amadeo comprendió que Mauricio debía ser el ídolo de su madre, é impresionado por el aspecto de aquella viuda, que hubiera sido todavía hermosa, á no haber tenido el cabello gris y los párpados quemados por las lágrimas, balbuceó algunas frases dando gracias por su invitación.

– Mi hijo, – dijo ella, – me ha hablado de usted como del más querido de sus compañeros... Y también del afecto que á usted merece, y yo soy la que debo dar gracias á usted.

Sentáronse y hablaron. Mme. Roger pronunciaba á cada instante las frases de «mi hijo», «mi querido Mauricio», con expresión de orgullo y apasionada ternura.

Amadeo adivinó cuán dulce debió haber sido la vida de su amigo al lado de tan buena madre, y no pudo menos de compararla á su triste infancia; recordando, sobre todo, las lúgubres comidas, durante las que inclinaba la cabeza sobre el plato para no ver los ojos de su padre fijos en él y anegados de embriaguez, que parecían pedirle perdón.

Mauricio dejó á su madre que hiciera su elogio, mirándola con su atractiva sonrisa que se enternecía un poco, y concluyó por interrumpirla:

– Convenido, mamá... soy un fénix.

Y se levantó para darla un beso.

En este instante la linda doncellita anunció: «El señor y las señoritas de Lantz.» Mme. Roger se levantó apresuradamente para recibir á los recién llegados.

El teniente coronel de ingenieros Lantz, que había recibido el último suspiro del coronel Roger en la trinchera, delante del Malecón Verde, quizá fuera en otro tiempo una buena figura con su uniforme guarnecido de terciopelo negro; pero habiendo pasado largo tiempo en las oficinas de guerra, envejeció allí, delante de los planos y mapas, encorvado sobre las mesas llenas de escuadras, reglas y compases; y no tenía nada de marcial, con su cráneo de pájaro viejo desplumado, la barbita gris y melancólica y su huesuda delgadez que se diseñaba debajo de la levita abotonada militarmente. Feliz con sus recuerdos, viudo, sin fortuna, con tres hijas casaderas, el pobre coronel, que sólo se ponía dos ó tres veces al año, en las solemnidades oficiales, su uniforme conservado á fuerza de alcanfor, comía todos los domingos en casa de la señora de Roger, que apreciaba á este hombre estimable, que fué el mejor compañero de su marido. Aquel día había invitado también á las tres hijas del coronel, jóvenes demasiado frescas, de narices remangadas y de ojitos negros como moras, siempre cuidadosamente peinadas y vestidas, y á las cuales, por la redondez de sus formas se las comparaba involuntariamente á tres pastelitos rellenos, de esos que se preparan para bodas y festines.

Sentáronse á la mesa. La señora de Roger tenía una excelente cocinera, y Amadeo, por primera vez en su vida, comió una porción de cosas buenas, aun más exquisitas que las compotas de la mamá Gerard. Sin embargo, sólo era una comida delicada y confortable; pero el joven encontró en ella la revelación de goces no sospechados. Aquella mesa con flores, aquel mantel tan suave al tacto, aquellos entremeses que excitaban el apetito, los vinos de sabor variado, que olían bien como las rosas, produjéronle sensaciones agradables y nuevas. La linda doncellita servía á la mesa con prontitud y silencio. Mauricio, sentado frente á su madre, presidía la comida con juvenil alegría y exquisita elegancia. A cada una de sus bromas de buen gusto resplandecía el pálido semblante de Mme. Roger, y las tres señoritas prorrumpían á un mismo tiempo en una risita discreta: hasta el triste coronel salía de su estupor; tanto, que concluyó por animarse al segundo vaso de Borgoña y se volvió interesante al recordar la campaña de Crimea, esa guerra caballeresca en la que los oficiales de los dos ejércitos enemigos cambiaban cumplimientos y cigarros durante la suspensión de hostilidades. Contó interesantes anécdotas militares. La señora Roger, observando la ardiente expresión de su hijo, inflamado de entusiasmo al oir aquellos heroicos relatos, se puso triste repentinamente. Mauricio fué el primero que lo notó.

– Tenga usted cuidado, coronel, – dijo. – Va usted á asustar á mamá, que va á suponer que aun tengo deseos de entrar en Saint-Cyr... Vamos, mamita, no tengas cuidado. Puesto que así lo quieres, tu hijo, respetuoso y sumiso, se hará un abogado sin pleitos, que pintará mamarrachos en sus ratos de ocio.

En el fondo, le hubiera tal vez gustado más un caballo y un sable en un escuadrón de húsares... ¡Pero no importa!... Lo esencial es no disgustar á su mamá.

Y esto lo decía con tanto calor y gentileza, que la señora Roger y el coronel cambiaron una mirada de enternecimiento. Las señoritas de Lantz, conmovidas también, tanto como unas pastas podían conmoverse, fijaron en Mauricio las miradas, que se habían vuelto tan tiernas, tan dulces, que Amadeo no dudó que todas las tres abrigaban los mismos sentimientos hacia su amigo, dichoso en no tener más que escoger en aquella linda trilogía.

¡Cómo amaban á aquel gracioso y encantador Mauricio y cómo sabía él hacerse amar!

Y luego, en el momento del Champagne, cuando se levantó con la copa en la mano y pronunció un brindis burlesco, hallando una palabra amable para cada uno de los convidados, ¡qué franca alegría, qué risa tan espontánea en torno de la mesa!

Las tres jóvenes señoritas reían hasta ponerse rojas como amapolas; una especie de castañeteo producido por el regocijo escapábase por entre el bigote caído del coronel; la señora Roger parecía rejuvenecida á fuerza de sonreir, y ¡Dios me perdone!, Amadeo notó que la gentil doncellita, en un rincón del comedor, enseñaba también sus dientes diminutos y blancos como los de un perrito.

Después del te, el coronel, que vivía muy lejos, junto á la escuela militar, y que vió que el tiempo estaba seco, quiso volver á pie á su casa para ahorrarse el gasto de coche, se despidió con sus tres pastelitos casaderos, y poco después hizo lo propio Amadeo. Mauricio quiso acompañarle, y cuando en el recibimiento la linda criadita le ayudaba á ponerse el paletó, le dijo de pronto:

– Espero, M. Mauricio, que hoy no volverá usted muy tarde.

– ¿Qué dice usted, Susana?, – replicó el joven sin incomodarse, mas con alguna impaciencia. – Volveré á la hora que me parezca.

Y al bajar la escalera con Amadeo repuso riéndose:

– ¡Palabra de honor! El mejor día me pone públicamente en ridículo con sus celos.

– ¿Cómo?, – preguntó Amadeo, procurando ocultar su rubor.

– ¡No te extrañes!... Es muy bonita, y yo, lo confieso, Violette, no tengo como tú la candidez de la flor cuyo nombre llevas... Preciso es que te resignes á tener por amigo á un calavera... Por lo demás, no pases cuidado, estoy resuelto á no seguir escandalizando el hogar materno. Ya he roto con esa descarada, que fué la primera en romper el fuego y en besarme detrás de un biombo... Ahora estoy ocupado en otra parte... Y puesto que hay ahí un coche.. ¡Eh, cochero!... Vas á permitirme que te deje... No son más que las diez y cuarto... Tengo tiempo de dar una vuelta por Bullier, en donde estará Zoé Mirliton... Hasta mañana, Violette.

Amadeo entró en su casa muy preocupado. ¡De modo que su amigo era un libertino! Pero él le excusó. ¿No acaba de verle tan cariñoso con su madre y tan respetuoso con las tres señoritas?... Se dejaba llevar por el fuego de la juventud: he aquí todo; y no era él, Amadeo, que aunque todavía puro, se sentía atormentado por las tentaciones y curiosidades de su edad, quien debía juzgarle. ¿No hubiera él hecho otro tanto á haberse atrevido y á haber tenido algunos francos en el bolsillo? Seamos francos: Amadeo aquella noche soñó con la linda doncellita sobre cuyo labio apuntaba gracioso bigote.

Al día siguiente, cuando Amadeo hizo su acostumbrada visita á los Gerard, no se habló más que del convite de los señores de Roger, descrito por aquél con la elocuencia del que ha comido delicadamente por primera vez. Luisa, á tiempo de ponerse el sombrero y arrollar sus papeles de música para ir á dar



lecciones, se interesó mucho por la viudez é imponente belleza de Mme. Roger; la señora Gerard hubiera deseado saber cómo se confeccionaba el fiambre de volatería; el viejo grabador, siempre trabajando, escuchó con gusto las anécdotas militares del coronel, repetidas por Amadeo, y por último, la pequeña María exigió una descripción exacta del traje de las tres señoritas de Lantz y después hizo una mueca desdeñosa.

– Veamos, Amadeo, – dijo bruscamente la joven mirándose al espejo del obrador manchado por las moscas, – respóndeme con franqueza... Esas señoritas ¿valen más que yo?

– ¡Hase visto la coqueta!, – exclamó riéndose el papa Gerard, sin levantar la cabeza de su plancha. – Esas preguntas no se hacen, señorita.

(Continuará)

NUESTROS GRABADOS

Pietá. - Cuadro de Arnaldo Bocklin. - Pocos asuntos religiosos han sido tan utilizados por los artistas como la escena en que la Virgen María aparece llorando sobre el cadáver de su adorado Hijo; y la verdad es que el inmenso dolor de la divina Madre se presta como ningún otro sentimiento para un cuadro dramático en que la realidad humana queda extraordinariamente realzada por la expresión del idealismo místico. Miguel Angel, en la época del Renacimiento, Rietschel y Dupré en los tiempos modernos supieron, al apoderarse de tan interesante motivo, apartarse del convencionalismo que ha presidido, por regla general, en las obras de arte del carácter de la que nos ocupa; pero aun comparado con los cuadros análogos de aquellos insignes maestros, resulta el de Bocklin impregnado de una originalidad y de un modernismo que le colocan entre los primeros de su género. Cierto que el artista se preocupó menos de reproducir el suceso histórico que de expresar el fondo de poesía en él encerrado; mas esto, lejos de resultar en mengua, redunda en beneficio del lienzo, gracias á la inspirada fantasía de su autor. Sobre el inanimado cuerpo yacente en marmórea sepultura circundada de flores, se ha arrojado María ocultando su cabeza entre sus vestiduras para no ver el cadáver que estrecha entre sus brazos: la naturaleza toda respira tristeza, la tierra no ostenta el más pequeño arbusto, la más humilde hierba, nada, en fin, que acuse el menor indicio de vida, y en el cielo amontónanse densas nubes cuya negrura es pálido reflejo del luto que invade el corazón de la Santísima Madre. Y sin embargo, Bocklin ha querido que en medio de tanta desolación brillara un rayo de luz, y para ello hace aparecer el ángel del Consuelo rodeado de querubines y tendiendo hacia María la mano que promete el bálsamo que ha de cicatrizar sus dolorosas heridas.

Pietá fué expuesto en la Exposición Universal de Viena de 1873, y llamó la atención, no sólo por las cualidades indicadas, sino también y muy especialmente por su notabilísimo colorido, por la verdad de los tonos y por la variedad de matices, cosa difícil de conseguir dentro de la monotonía del tinte obscuro, perdónesenos que así nos expresemos, que ofrece el conjunto del cuadro.

* * *

Retrato de Gevartius.—Copia del famoso cuadro de Van Dyck, existente en la Galería Nacional de Londres.—El catálogo de la Galería Nacional de Londres, en donde se conserva el cuadro que reproducimos, dice que el título que hoy lleva éste con ser el más conocido no es el verdadero; puesto que el retrato no es de Gevartius, sino de Cornelio van der Geest, hombre muy aficionado á las Bellas Artes y amigo íntimo de Rubens y de Van Dyck. Desde el punto de vista pictórico, se considera este retrato como uno de los mejores del mundo. «El color de la carne, dice Mr. Jameson, la delicadeza y expresión de todos los rasgos fisonómicos son la admiración y la desesperación de los modernos pintores.» West, el presidente de la Academia Real, copió el cuadro, y hasta el presente ninguno de los existentes en la Galería ha sido objeto de tanta predilección de parte de los estudiantes. El mismo Van Dyck lo consideraba como su obra maestra, y antes de conquistar su gran reputación lo llevó de corte en corte y de protector en protector para probar hasta dónde llegaba su genio como pintor retratista.

COMISION

PARA CELEBRAR EL CUARTO CENTENARIO DEL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA

Por el interés que tiene para los artistas, copiamos el siguiente documento que apareció en la *Gaceta de Madrid* de 1.° de los corrientes.

«La comisión nombrada por el Gobierno para preparar las fiestas con que ha de celebrarse el cuarto centenario del descubrimiento de América, ha acordado en junta general lo siguiente:

Que se levante en Granada un monumento escultórico que perpetúe el recuerdo de las grandezas del año 1492, como el momento más glorioso de la nacionalidad española y principio de una nueva era en la historia del mundo, simbolizando especialmente los dos grandes acontecimientos de aquella época, á saber: la conquista de Granada y el descubrimiento de América.

Que se destinen á este fin 250.000 pesetas, y que para llevar á término el acuerdo se abra concurso entre artistas españoles. Quedan éstos en completa libertad para imaginar, combinar y trazar las estatuas, relieves y demás partes de solidez y ornato que constituyan la obra; debiendo presentar los modelos y proyectos en la Real Academia de San Fernando dentro del plazo de tres meses, contados desde la publicación en la *Gaceta* de la presente convocatoria.

El tamaño de los modelos será el del cuarto de la ejecución, sin que se admitan á otra escala.

Irán acompañados de una sucinta Memoria que dé idea clara y precisa del pensamiento y de sus medios de ejecución, y tanto las Memorias como los modelos y proyectos se presentarán firmados con los nombres de los autores; se permitirá, sin embargo, al que desee conservar el incógnito, firmarlos con un lema, acompañando un pliego lacrado que contenga el nombre del autor, en cuyo exterior aparezca el mismo lema.

Será el monumento en su parte escultórica de mármol del llamado de Rabaggione, y en la arquitectónica de mármol de Sierra Elvira ó de Macael. El pedestal ha de ser macizo y no chapeado.

La Real Academia de San Fernando escogerá y propondrá á la comisión, entre los modelos presentados, el que considere de mérito preferente y digno de ejecutarse, y el autor del modelo designado por la Academia tendrá la obligación de dejar su obra concluída antes del mes de octubre de 1892.

El coste total del monumento no podrá exceder de las doscientas cincuenta mil pesetas ofrecidas en la convocatoria, sin que se admita reclamación en contrario de ninguna clase ni bajo ningún concepto.

El pago se verificará en plazos, previa autorización por escrito de la Academia, á la cual queda confiada la inspección de la obra desde que empiece hasta que termine.

Una vez elegido por la Academia el proyecto que merezca su aprobación, quedarán los demás modelos, Memorias, planos y dibujos á disposición de sus autores, los cuales podrán recogerlos en el término de quince días, acudiendo para ello á la secretaría de la Academia, y entendiéndose que no obtendrán derecho á recompensa ni indemnización alguna.

La comisión destina asimismo otra suma de 250 000 pesetas á la construcción de un arco de triunfo en Barcelona, el cual constará de tres rompimientos ó huecos.

A este fin se abre concurso entre arquitectos españoles, los cuales deberán presentar en la Real Academia de San Fernando planos de los frentes del arco, una sección horizontal y otra vertical, y cuantos planos de detalle consideren necesarios. Los planos de conjunto se presentarán á la escala de cinco centímetros por metro; los de detalle á la de diez centímetros. Si lo estiman conveniente, podrán remitir modelos de sus proyectos.

Acompañarán á los proyectos Memorias descriptivas de los mismos y de los materiales que se proponen emplear los autores, los cuales no podrán ser otros que la piedra en la construcción del arco y el mármol llamado Rabaggione en la parte de escultura y adorno.

Los planos de proyecto deberán tener dibujada la escala consignando además por escrito su relación.

Queda al arbitrio del arquitecto el estilo, carácter y ornato del arco, siempre que conmemore dignamente la vuelta de Cristóbal Colón de su primer viaje y su entrada en la referida ciudad.

Los planos, dibujos y proyectos se presentarán en la referida Academia de San Fernando dentro del plazo de tres meses, contados desde la publicación en la *Gaceta* de la presente convocatoria.

La Academia elegirá el proyecto que le pareciere más digno de ser realizado, y su autor se obligará á construir el arco para antes del mes de octubre de 1892.

Intervendrá la referida Academia en la ejecución de los trabajos, á fin de que la obra no carezca de solidez, ni se desfigure en su carácter, ni se altere en sus dimensiones.

El coste total del monumento no podrá exceder de las doscientas cincuenta mil pesetas ofrecidas en la convocatoria, sin que se admita reclamación en contrario de ninguna clase y bajo ningún concepto.

El pago se verificará en plazos, previa autorización por escrito de la Academia.

Una vez elegido por la Academia el proyecto que merezca su aprobación, quedarán los demás modelos, Memorias, planos y dibujos á disposición de sus autores, los cuales podrán recogerlos en el término de quince días, acudiendo para ello á la secretaría de la Academia, y entendiéndose que no tendrán derecho á recompensa ni indemnización alguna.

Siendo probable que sobre la cantidad de 250.000 pesetas que dará el Gobierno por medio de la comisión, el patriotismo y la generosidad del Municipio de Barcelona y de otras corporaciones y personas notables de Cataluña suministren mayor suma para el mismo objeto, el artista lo tendrá en cuenta, á fin de que su proyecto se preste á contener estatuas, relieves y otros ricos ornatos que den á la obra mayor valor y realce. Una vez que la comisión tenga noticia oficial de la cuantía de los donativos, la pondrá inmediatamente en conocimiento del público.

Los artistas que pudieran tomar parte en la obra á consecuencia del aumento de la suma ofrecida por la comisión, deberán subordinar sus trabajos á las dimensiones y al pensamiento del arquitecto autor del proyecto. Cualquiera duda ó dificultad que se suscite con este motivo en todo tiempo, será resuelta en definitiva por la Real Academia de San Fernando.

Los Municipios de Granada y Barcelona, de acuerdo con las Academias locales de Bellas Artes, designarán el sitio en donde hayan de levantarse los dos referidos monumentos.

Madrid 24 de julio de 1890. - El duque de Veraguas. - Juan Valera. - Juan F. Riaño.

ADVERTENCIA

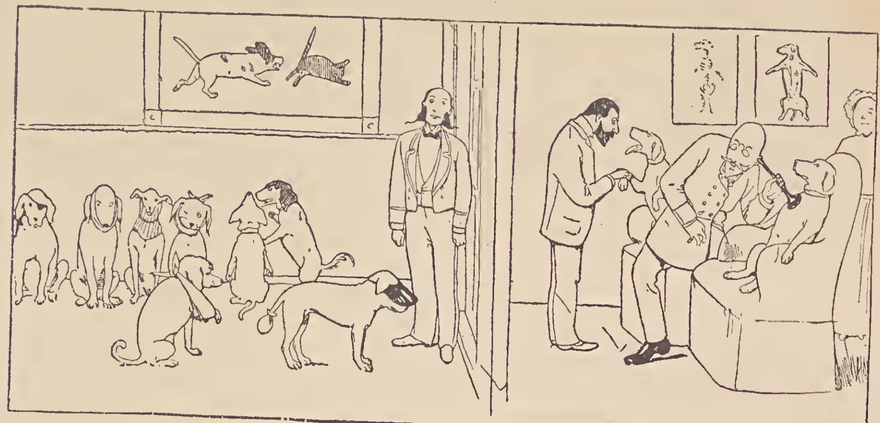
Siendo en gran número los trabajos literarios que recibimos para la ILUSTRACIÓN ARTÍSTICA y en la imposibilidad de contestar á todos los que con ellos nos favorecen, debemos advertir que sólo contestaremos á los autores de los artículos que aceptemos para insertarlos en este periódico.

No se devuelven los originales.

CASA PENSIÓN PARA PERROS



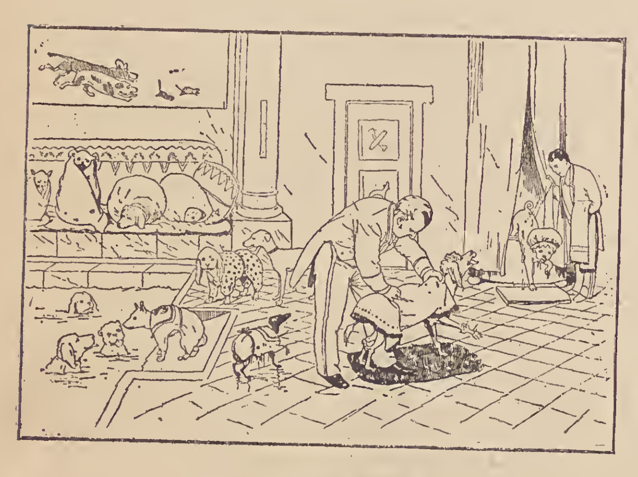
Llegada de los «educandos»



En la enfermería



Recreo é instrucción



En la sala de baños



En la peluquería



En la sastrería

IMP. DE MONTANER Y SIMÓN